

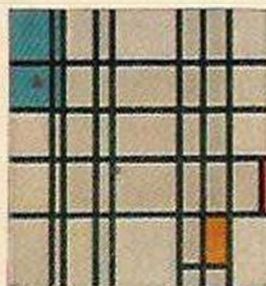
Istorija modernog slikarstva

od Sezana do Pikasa











Herbert Rid





»JUGOSLAVIJA«
BEOGRAD

ISTORIJA MODERNOG SLIKARSTVA



Žorž Brak: *Muzički oblici*. 1913.

ISTORIJA MODERNOG SLIKARSTVA

HERBERT RID



»JUGOSLAVIJA« • BEOGRAD

PREVOD SA ENGLESKOG: OLIVERA STEFANOVIĆ

IZDAVAČ: IZDAVAČKI ZAVOD »JUGOSLAVIJA«, BEOGRAD, 1963.

UREĐUJU: OTO BIHALJI-MERIN I JARA RIBNIKAR

LIKOVNI DEO ŠTAMPAN U VELIKOJ BRITANIJI:
JARROLD AND SONS LTD, NORWICH

ŠTAMPA TEKSTA I POVEZ:
BEOGRADSKI GRAFIČKI ZAVOD, BEOGRAD

SADRŽAJ

PREDGOVOR JUGOSLOVENSKOM IZDANJU

Očigledna je činjenica da umetnički razvoj i razvoj svih vidova ljudske svesti prethode razvoju mitologije. To je jedan od opštih zakona umetničkog razvoja. Grčki mitovi nisu postojali sve dok grčki pesnici i umetnici nisu izumeli oblike za definisanje i obradu tih mitova. Kao što sam već i drugde govorio, slika uvek prethodi ideji. Otuda, u odnosu na sadašnji period istorije, moramo biti spremni na umetnost koja pronalazi oblike za koje još ne postoje odgovarajuće društvene konvencije — kao što se, na primer, funkcionalna arhitektura pojavila *pre* društvenih navika pogodnih za takvu arhitekturu, tako su i moderno slikarstvo i skulptura stvorili vizuelne simbole koji prethode racionalnom poimanju ili društvenoj upotrebi tih simbola.

Sada će biti jasno zbog čega sam izvesne umetnike izostavio iz ove istorije. Nisu svi savremeni umetnici »moderni« u smislu koji podrazumeva naslov ove knjige. »Moderan«, kako se taj termin upotrebljava u romanskim jezicima, predstavlja suprotnost terminu »stari« i, pošto se upotrebljava još od renesanse, ukazuje na jednu novu tradiciju različitu od grčko-rimske tradicije. Možda je nelogično govoriti o »tradiciji novog«, ali to se čini već dugo, svakako još od osamnaestog veka. Novi putevi mišljenja u religiji, na primer, osuđivani su kao »moderni« [uporedi poslanicu pape Pija X, *Pascendi gregis,* »de modernistarum doctrinis« (1907)].

Moglo bi se smatrati da treba pre da pišemo o »modernističkoj« nego o »modernoj« umetnosti, ali to bi bila pedanterija. Izraz »moderna umetnost« ima u celom svetu jasno i utvrđeno značenje. On se odnosi na izvesne stilske konvencije koje se odvajaju od idealističkog ili naturalističkog merila karakterističnog za klasičnu tradiciju u umetnosti.

Pa ipak, modernizam je promenljiva pojava: ono što je bilo »moderno« krajem devetnaestog veka (na primer, *Jugendstil)*, više nije moderno. Međutim, stil koji je sada moderan proizlazi iz modernizma devetnaestog veka. To jest, modernizam ima vlastitu tradiciju i istorijski razvoj.

Ponekad se tvrdi kako je modernizam u ovom smislu jedna dekadentna tradicija, tipična za kasne stadijume buržoaskog društva. Takvo tvrđenje pretpostavlja dihotomiju u razvoju umetnosti, kakva nikad nije postojala — na primer, rečeno je da izvesni umetnici (Munk, Gogen, Pikaso, Kle, Mur) izražavaju suprotnosti buržoaskog društva, a da drugi (Domije, Mile, Van Gog, Dijego Rivera), uprkos tome što žive u takvim društvima, uspevaju da izraze »značajno delo običnih ljudi«, »pravu prirodu društvene stvarnosti«, itd.

Ovakva podela ne odgovara jedinoj istorijskoj evoluciji koja u umetnosti ima smisla — stilskoj evoluciji. Evolucija umetnosti je jedan biološki i fenomenološki proces koji može ali ne mora da u svakom trenutku odražava društvene i ekonomske uslove pod kojima se razvija, ali je kao proces integralan. Nemoguće je odvojiti Kurbea od Delakroa, Domijea od Engra, Konstebla od Ternera, Sezana od Manea, Van Goga od Gogena, Pikasa od Mura: mreža uticaja je fino tkana i ona pokriva čitavu kompleksnu i protivrečnu prirodu stvarnosti.

Moglo bi se reći da ovo opovrgava moje vlastito tvrđenje u prilog isključive niti nazvane modernizmom. Ali ja ne polažem pravo na potpunost. Čitavo ruho odgovara istoriji umet-

nosti. Ja čak i ne pišem istoriju umetnosti našeg doba: pokušavam da utvrdim poreklo i razvoj izvesnog stila koji odstupa od akademske tradicije. Taj stil nije u sebi jedinstven — raznolik je kao i samo čovečanstvo. Ali u toj mnogostrukosti on je ipak određen, a ta određenost sačinjava njegovu modernost.

London, 1963. *Herbert Rid*



Pol Sezan: *Žena s ibrikom za kafu.* 1890—1894.

PRVO POGLAVLJE

Poreklo moderne umetnosti

»Istoričaru naviknutom da proučava razvoj naučnog ili filozofskog saznanja, istorija umetnosti predstavlja mučan i uznemirujući prizor, jer izgleda kao da se po pravilu kreće unazad a ne unapred. U nauci i filozofiji uzastopni radnici koji rade na istom polju, ako rade prosečno dobro, pokazuju izvestan napredak, dok pokret unazad uvek označava prekid kontinuiteta. Ali u umetnosti jednom stvorena škola obično opada u svom daljem razvoju. Ona postiže savršenstvo svoje vrste jednim iznenadnim izlivom energije koji je suviše brz da bi ga oko istoričara moglo da prati. On nikad ne može da objasni takav jedan pokret niti da nam kaže tačno kako se dogodio. Ali, kad jednom do toga dođe, nastaje melanholična neizbežnost opadanja. Postignuto savršenstvo ne vaspitava i ne pročišćava ukus potomstva, ono ga zavodi. Ista je to priča bilo da gledamo samosko grnčarstvo ili anglijsko rezbarstvo, elizabetansku dramu ili venecijansko slikarstvo. Ukoliko u zajedničkoj istoriji umetnosti može da se zapazi neki zakon, to je, kao i kod zakona individualnog života umetnika, zakon reakcije a ne progresa. Bilo u velikom ili u malom, ravnoteža estetskog života je stalno nestabilna.«[1]

Tako je pisao jedan od najvećih modernih filozofa istorije i jedan od najvećih filozofa umetnosti. Taj isti filozof je pri-

metio da se savremena istorija ne može napisati zato što toliko mnogo znamo o njoj. »Savremena istorija zbunjuje pisca ne samo zato što on suviše mnogo zna već i zato što je ono što zna suviše nesvareno, nepovezano, suviše razbijeno. Tek posle iscrpnog i dugog razmišljanja počinjemo da uviđamo šta je bilo bitno i šta važno, da shvatamo zašto su se stvari desile onako kako su se desile i da pišemo istoriju a ne novine.«[2]

Pisac ovog dela može da tvrdi da je iscrpno i dugo razmišljao o činjenicama koje sačinjavaju istoriju modernog pokreta u umetnosti slikarstva i skulpture, ali ne tvrdi da u toj istoriji primećuje bilo kakav zakon. Naprotiv, osnovna protivrečnost svojstvena čitavoj istoriji, prema Kolingvudu, nigde nije očiglednija koliko u istoriji ovog predmeta. Možemo da kažemo da moderna umetnost počinje od oca koji se odrekao svoje dece i lišio ih nasledstva, da se nastavlja slučajno i kroz nesporazume i da joj logičku povezanost može dati samo filozofija umetnosti koja definiše umetnost na vrlo pozitivan i odlučan način.

Ta filozofija definiše umetnost kao sredstvo *vizuelnog* shvatanja sveta. Postoje dva metoda shvatanja sveta. Svet možemo da merimo i da to merenje zabeležimo jednim ugovorenim sistemom znakova (brojevima ili slovima); o svetu možemo da dajemo izjave koje se zasnivaju na eksperimentu. A možemo i da konstruišemo sisteme koji svet objašnjavaju imaginativno (mitovi). Ali umetnost se ne sme mešati ni s jednom od ovih delatnosti: ona je »večno živo pitanje koje čulo vida postavlja vidljivom svetu«[3], a umetnik je prosto čovek sa sposobnošću i željom da vizuelnu percepciju pretvori u materijalnu formu. Prvi deo njegove akcije je *perceptivan* a drugi *ekspresivan*, ali u praksi nije moguće odvojiti ta dva procesa: umetnik izražava ono što opaža i opaža ono što izražava.

Cela istorija umetnosti je istorija načina vizuelnog opažanja: različitih načina na koje je čovek *video* svet. Naivna osoba bi mogla da primeti da postoji samo jedan način da se svet vidi — način na koji se svet prikazuje njenom neposred-



Pol Sezan: *Autoportret*. Oko 1886.

nom gledanju. Ali to nije tačno — mi vidimo ono što naučimo da vidimo, i gledanje postaje navika, običaj, delimičan izbor svega onog što može da se vidi i jedan iskrivljen zbir ostalog. Mi vidimo ono što hoćemo da vidimo, a to što hoćemo da vidimo je određeno ne neizbežnim zakonima optike, pa čak ni životnim nagonom (što može da bude slučaj s divljim životinjama), već željom da se otkrije ili izgradi jedan verodostojan svet. Ono što vidimo mora da postane stvarno. Na taj način umetnost postaje izgrađivanje stvarnosti.

Nesumnjivo je da ono što nazivamo modernim pokretom u umetnosti počinje s prostodušnom odlukom jednog francuskog slikara da svet vidi *objektivno*. U ovoj reči ne treba da bude nikakve tajne: ono što je Sezan želeo da vidi bio je svet, ili onaj njegov deo o kome je on razmišljao, *kao objekt*, bez ikakvog posredovanja bilo sređenog uma, bilo nesređenih osećanja. Njegovi neposredni prethodnici, impresionisti, videli su svet *subjektivno* — to jest onako kako se pod raznim svetlostima ili s raznih tačaka gledanja predstavljao njihovim čulima. Svaka prilika ostavljala je na njihova čula različite i određene utiske, i za svaku priliku je nužno

moralo da postoji i drugo umetničko delo. A Sezan je želeo da isključi tu svetlucavu i nejasnu površinu stvari i da prodre do nepromenljive stvarnosti koja se nalazi ispod te svetle ali varljive slike koju daje kaleidoskop čula.

Veliki revolucionarni vođi su ljudi s jednom jedinom i jednostavnom idejom, i baš ona upornost s kojom slede tu ideju napaja ih snagom. Ali, pre nego što budem govorio o etapama ovog stremljenja, upitajmo se zašto se u dugoj istoriji umetnosti nije nikada ranije desilo da neki umetnik zaželi da vidi svet objektivno. Znamo, na primer, da su se u raznim etapama istorije umetnosti činili pokušaji da umetnost postane »imitativna«. I ne samo grčka i rimska umetnost već i renesansa klasične umetnosti u Evropi bile su umetnički periodi obuzeti željom da predstave svet »onakav kakav stvarno jest«. Ali između vizuelnog događaja i čina ostvarivanja viđenog uvek je posredovala jedna aktivnost koju možemo da nazovemo samo *interpretativnom*. Ovo posredovanje je, izgleda, nužno po samoj prirodi percepcije koja čulima ne prenosi jednu ravnu, dvodimenzionalnu sliku s tačno određenim granicama, već jedan središni fokus s periferijom neodređeno opaženih i na izgled iskrivljenih predmeta. Umetnik može da usredsredi pogled na jedan jedini predmet, recimo, ljudsku priliku ili ljudsko lice, ali mu se čak i tad nameće problem kao što je, u slikarstvu, predstavljanje čvrstine predmeta, njegovo mesto u prostoru.

U svakom pojedinom slučaju pre Sezana umetnik je, da bi rešio te probleme, koristio nevizuelne sposobnosti — mogla je to da bude imaginacija koja mu je omogućavala da preobrazi predmete vidljivog sveta i da tako stvori jedan idealan prostor nastanjen idealnim oblicima; ili je to mogao da bude intelekt koji mu je omogućavao da stvori jednu naučnu šemu, perspektivu, u kojoj se predmetu može da dâ tačan položaj. Ali sistem perspektive ništa tačnije ne predstavlja ono što oči vide nego što Merkatorova projekcija predstavlja svet onako kako izgleda sa Sirijusa. Ona, poput geografske karte, služi kao vodič intelektu: perspektiva nam ne daje nikakav uvid u stvarnost.



Pol Sezan: *La Montagne Sainte Victoire.* 1904.

Pol Sezan je rođen 19. januara 1839. u Eks-an-Provansu, a umro je u Eksu 22. oktobra 1906. Veći deo njegovog života pripada istoriji impresionizma, a nas sad zanima samo ono što je jedinstveno u njemu i što je bilo uzrok njegovog raskida s impresionistima. Godine 1877. je poslednji put izlagao sa svojim drugovima impresionistima. Iako je Sezana nesumnjivo više nego njegove drugove vređala javna poruga koju su izazivale impresionističke izložbe (uvek je želeo da ga publika prihvati), ipak možemo da budemo sigurni da je počeo da oseća sve jače odvajanje od njihovih ciljeva. Do kraja života je sačuvao poštovanje prema Moneu i Pisarou, ali se sve više povlačio u sebe da bi se predavao svojim »recherches«, i baš taj njegov usamljeni i koncentrisani napor doveo je do revolucionarnog dostignuća.

Sezan nije bio revolucionaran po temperamentu, i nije lako objasniti zašto je baš njegovo delo postalo tako zna-

čajno za budući razvoj umetnosti. Objašnjenje zavisi od pravog razumevanja dveju reči koje je Sezan često upotrebljavao — reči koje možda mogu da zavedu time što su na izgled iste i u francuskom i u engleskom jeziku — »realizacija« *(réalisation)* i »modulacija« *(modulation)*. »*Réaliser*« znači ostvariti, i u Sezanovoj upotrebi ta reč nema značenje književnog ili akademskog »realizma«. »*Moduler*« znači prilagoditi materijal (u ovom slučaju slikarsku boju) nekom visokom stupnju ili intenzivnosti (u ovom slučaju boje uopšte). Sezanov slikarski metod je bio u tome da prvo izabere motiv — pejzaž, osobu koju će da portretira, mrtvu prirodu, a onda da ostvari svoje vizuelno shvatanje tog motiva tako da se u tom procesu ne izgubi ništa od vitalne intenzivnosti koju poseduje motiv u svom stvarnom postojanju.

Prvi problem je ležao u »realizovanju« njegovog vizuelnog shvatanja motiva zbog već pomenute teškoće nalaženja fokusa, strukturalnog principa bilo koje vrste. Prvi stupanj u rešavanja ovog problema je bilo odabiranje odgovarajućeg motiva. Tipični impresionist — kao Mone — bio je spreman da motiv nađe bilo gde, jer se prvenstveno zanimao za svetlosne efekte. Ovo je najzad dovelo do izvesnog stepena neformalnosti u njegovom slikanju, što je tek pola veka kasnije jedna druga generacija umetnika potpuno shvatila i dalje razvila. I to je baš bila jedna od onih težnji skrivenih u impresionizmu protiv kojih je Sezanov »temperament« nagonski reagovao. Njegov temperament je u osnovi bio klasičan. Bio je za *strukturu* po svaku cenu, to jest za stil čiji su koreni u prirodi stvari, a ne u nečijim subjektivnim senzacijama koje su uvek »nejasne«. Osećao je da ono što je video ne može da ostvari bez takve organizacije linija i boja koja bi slici prenetoj na platno dala čvrstinu i jasnost. Izgledalo mu je da »senzacije« koje su impresionisti toliko nastojali da prikažu — tanani efekti promenljive svetlosti i pokreta — izobličuju pravi cilj ili vrlinu umetnosti koja se sastoji u stvaranju nečeg monumentalnog i trajnog kao što je umetnost velikih majstora

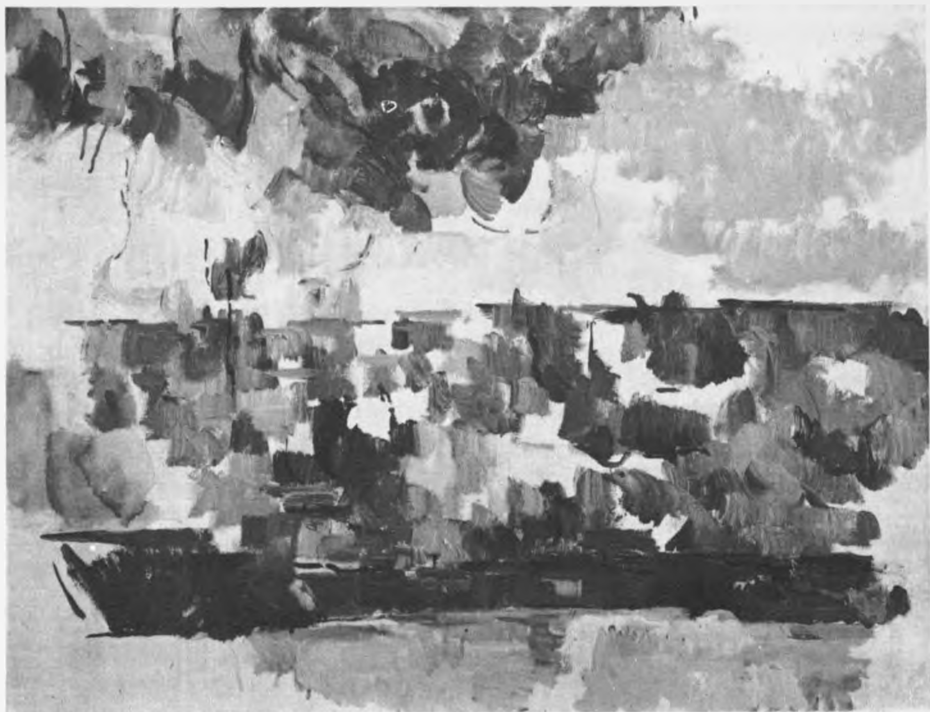
u prošlosti. Te velike majstore ne treba podražavati — oni su svoju monumentalnost postigli time što su žrtvovali stvarnost, intenzivnost vizuelne slike. Ambicija mu je bila da postigne to isto dejstvo monumentalnosti a da pri tom zadrži intenzivnost vizuelne slike, i na to je mislio kad je govorio »ponoviti Pusena potpuno iz prirode«, »slikati jednog živog Pusena napolju, bojom i svetlošću, umesto stvarati delo u ateljeu gde sve ima mrku boju slabe dnevne svetlosti bez odblesaka s neba«[4].

Sezan je uvek isticao da je ljudska percepcija u suštini »nejasna«, i u pismu Žoakenu Gaskeu[5] govori o »onim nejasnim senzacijama koje rođenjem donosimo na svet«. Ali je mislio da umetnik treba da bude u stanju da koncentracijom i »istraživanjem« unese red u tu zbrku, i da je umetnost u suštini postizanje tog strukturalnog reda unutar polja naših vizuelnih senzacija. O umetnosti je govorio da je to »teorija razvijena i primenjena u dodiru s prirodom«[6], da prirodu treba predstavljati »pomoću valjka, lopte, kupe, sve u odgovarajućoj perspektivi, tako da je svaka strana nekog predmeta upravljena prema jednoj središnoj tački«[7]. »Napredak se može postići samo pomoću prirode, a ako se vežba u dodiru s njom. Gledanjem i radom ono postaje koncentrično. Hoću da kažem da u pomorandži, jabuci, činiji ili glavi postoji jedna kulminativna tačka i ta je tačka uvek — uprkos izvanrednom efektu svetlosti i senke i senzacija boja — najbliža našem oku. Ivice predmeta se primiču ka središtu našeg horizonta.«[8]

Moglo bi se reći da je Sezan otkrio protivrečnost koja je sadržana u samom procesu umetnosti — problem koji je postojao i za Grke, kao što možemo da vidimo iz Platonove rasprave o *mimezisu* ili podražavanju. Želi se da se da slika onoga što vidimo bez ikakvog izvrtanja prouzrokovanog emocijom ili intelektom, bez ikakvog sentimentalnog preuveličavanja ili romantične »interpretacije«, u stvari, bez ikakvih slučajnih osobina prouzrokovanih atmosferom ili čak svetlošću — Sezan je više puta izjavljivao da za slikara svetlost ne postoji.[9] Ali, polje vizuelnih senzacija

nema određenih granica, u njemu su elementi razbacani ili zbrkani. Tako mi uvodimo fokus i pokušavamo da našu vizuelnu senzaciju povežemo s tom izabranom tačkom. Rezultat je ono što je sam Sezan nazvao »apstrakcijom«[10], jedno nepotpuno predstavljanje vidnog polja, »kupa«, tako reći, u koju usredsređeni predmeti padaju s osećanjem reda ili kohezije. Na to je Sezan mislio pod izrazom »konstrukcija po ugledu na prirodu« i tako je shvatao ostvarivanje motiva. To ga je učinilo »praocem nove umetnosti«.

Ovo rešenje do koga je Sezan došao izgledalo bi i suviše strukturalno, i suviše geometrijsko, ukoliko ne bismo dali punu težinu onoj drugoj značajnoj reči u njegovom rečniku — modulaciji. Impresionisti su pročistili boju, odbacili »mrki sos« — veštačko chiaroscuro — tako da boje mogu da trepere svojom prirodnom jačinom. Ali njihova želja je bila da stvore ono što se nazvalo vizuelnim koktelom, to jest stavljali su jednu uz drugu boje koje su se slivale i davale efekat živosti u samom aktu percepcije. Boju su upotrebljavali isto toliko »impresionistički« kao i liniju, a kod slikara kao što je bio Renoar razvoj se kretao u pravcu *uobličavajuće* upotrebe boje, što nije ono što je Sezan mislio pod izrazom modulacija. Modulacija pre znači prilagođavanje jedne obojene površine susednim obojenim površinama: stalan proces usklađivanja raznovrsnosti s opštim jedinstvom. Sezan je otkrio da čvrstina ili monumentalnost slike zavisi isto toliko od tog strpljivog »zidarstva« koliko i od uopštene arhitektonske koncepcije. U pogledu primene boje, rezultat je bio vidljivo razlaganje ravne obojene površine na mozaik odvojenih obojenih pločica. Ovaj postupak je bivao sve očigledniji u toku Sezanovog razvoja, i vrlo je vidljiv u slici kao što je *Le Jardin des Lauves* u Filipsovoj zbirci, ili u kasnim akvarelima kao što je *Pejzaž s vodenicom,* ranije u Volarovoj zbirci. Izdvojen detalj bilo iz koje slike rađene posle 1880. pokazaće istu mozaičnu strukturu površine. Međutim, mora se shvatiti da se ono što ovako izdvojimo da bismo rastavili na njegove sastavne ravni, na celoj slici potpuno integriše u sliku



Pol Sezan: *Le Jardin des Lauves.* 1906.

kao celinu, a za Sezana je opravdanost ove tehnike bila u tome što je to »dobar metod konstrukcije«. Kao na nekom završenom arhitektonskom spomeniku, ne treba da smo svesni delova koji zajedno sačinjavaju celinu.

* * *

Pre nego što nastavimo da procenjujemo Sezanov uticaj na budući razvoj slikarstva, vrlo je potrebno da se podsetimo jedne opomene koju je izrazio Lionelo Venturi u kritičkoj studiji koju je 1936.[11] posvetio ovom umetniku. On je rekao da bi bila najozbiljnija zabluda videti u Sezanu preteču svih slikarskih pravaca koji su nastali posle njega: tako reći, seme iz koga je izrasla čitava šuma. Venturi navodi Bodlera: »Umetnik nikom nije odgovoran osim sebi. On budućim vekovima poklanja samo svoja vlastita dela i jamči samo sam sebi. Umire bez potomstva. Bio je sam sebi kralj, sveštenik i bog.«[12] U tom smislu Sezan je umro bez potomstva — bio je jedinstven umetnik, stil je bio on sam i nije

osnovao nikakvu školu. Da opet navedemo Venturija: »Došlo je vreme da se potvrdi da Sezanov duhovni svet, do poslednjeg časa njegovog života, nije bio ni svet simbolista, ni fovista, ni kubista, već je to svet koji mi dovodimo u vezu s Floberom, Bodlerom, Zolom, Maneom i Pisaroom. Bolje reći, Sezan pripada onom herojskom periodu umetnosti i književnosti u Francuskoj koji je hteo da nađe novi put do prirodne istine prevazilazeći i sam romantizam, da bi ga pretvorio u jednu trajnu umetnost. U Sezanovom karakteru i delu nema ničeg dekadentnog, ničeg apstraktnog, nema umetnosti umetnosti radi. Ničeg osim urođene i nesavladljive želje da stvara umetnost.«[13]

Ovo je lepo rečeno i predstavlja još jednu ilustraciju želje da se pobegne od onog što Kolingvud naziva stalno nestabilnom ravnotežom estetskog života. Pa ipak, kao što bi Venturi to prvi priznao, tok moderne umetnosti je neshvatljiv bez Sezanovog ostvarenja i primera, i nijedan drugi umetnik ne stoji u tako značajnom odnosu prema svojim sledbenicima. »Sezanova škola« ne postoji, ali nema nijednog znatnijeg umetnika dvadesetog veka na koga nije uticao neki vid Sezanovog dela. Ti uticaji su ponekad bili površni, čak su se, kao kod kubizma, zasnivali na pogrešnom razumevanju izvesnih karakteristika Sezanovih slika. Sezanova namera je bila da stvori jedan umetnički red koji bi odgovarao prirodnom redu, koji bi bio nezavisan od njegovih vlastitih zbrkanih senzacija. Postepeno je postalo jasno da takav jedan umetnički red ima svoj sopstveni život i logiku, da se zbrkane umetnikove senzacije mogu da kristališu u svoj sopstveni lucidni poredak. Ovo je bilo oslobođenje koje je čekao umetnički duh sveta. Videćemo do kakvih odstupanja od Sezanovih namera je ono dovelo i do kakvih novih dimenzija estetskog iskustva.

* * *

Sezanov herojski pokušaj da prevaziđe romantizam (što ne znači nužno i da pođe drugim pravcem) bio je u suprotnosti s izvesnim opštijim težnjama tog perioda, koje su pred kraj veka stekle jedno zajedničko ime — u Nemačkoj

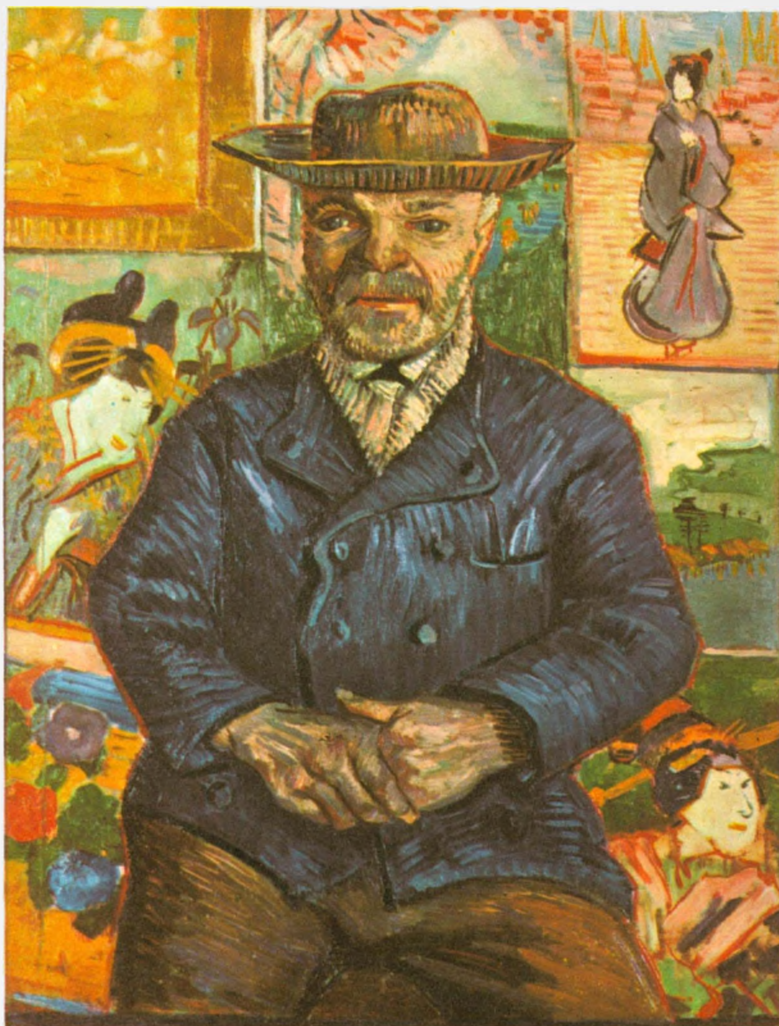
Jugendstil, u Francuskoj *Art Nouveau,* u Engleskoj i Americi moderni stil. To nije bio toliko stil koliko manirizam, i uglavnom se manifestovao u primenjenim umetnostima — u unutrašnjem uređenju, arhitektonskom ornamentu, štamparstvu i grafičkoj umetnosti. Pa ipak se taj manir može zapaziti, makar samo i na površini, u delima nekolicine umetnika koji će tek biti pomenuti kao prethodnici modernog pokreta. Gogen, Van Gog, Munk, Sera i Tuluz-Lotrek su stvarali i dali svoja najkarakterističnija dela između 1880. i 1900. i, ma koliko se oni razlikovali, ipak postoji jedan zajednički element koji oni svi nesvesno odaju. To je baš onaj element koji Sezan odlučno odbacuje: dekorativni element. Jednom je Sezan prezrivo rekao za Gogena da »pravi kineske slike«, i ovom rečenicom je odbacio izveštačeni simbolizam koji je, u ovom ili onom obliku, karakterističan za evropsko slikarstvo poslednjih dveju decenija devetnaestog stoleća. Gogena i Munka je lako klasifikovati kao simboliste, ali ni Van Gog, ni Tuluz-Lotrek nisu pravili simbolične slike one vrste koju je odbacio Sezan. Pa ipak, postoji nešto što im je zajedničko s Munkom i Gogenom.

Vraćamo se na vizuelne i tehničke putokaze koji jedini rasvetljavaju istoriju umetnosti. U ovom slučaju putokazi dolaze iz dva sasvim različita i neočekivana izvora — iz Japana i iz Velike Britanije. Iako se manifestovao uglavnom u arhitekturi i primenjenoj umetnosti, uticaj iz Velike Britanije je, u širenju prema Evropi od oko 1890. pa dalje, ipak pomešao svoje stilske uticaje s onim već postojećim u slikarstvu i skulpturi. To je bio umetnički i zanatski pokret Viljema Morisa (1834—1896), koji je počeo oko 1870. i koji se, pored nameštaja, tapiserija, zidnih tapeta i ilustrovanih knjiga proizvođenih pod njegovim neposrednim nadzorom, manifestovao i u arhitekturi Čarlsa Renija Mekintoša (1868—1928) u Škotskoj i Čarlsa Vojsija (1857—1941) u Engleskoj. Širenje ovog uticaja, posredstvom umetničkog časopisa kao što je *Studio,* nikad nije bilo ispitano u pojedinostima[14], ali je nesumnjivo da se prostiralo širom

sveta i da se može naći ne samo u arhitekturi Belgije (Van de Velde), Holandije (J. J. P. Oud), Austrije (Adolf Los), Nemačke (Peter Berens), Francuske (Ogist Pere) i Sjedinjenih Država (Frenk Lojd Rajt) nego i svuda u grafici i ornamentici.[15] Uticaji se preobražavaju prilikom širenja i susreta s drugim uticajima u različitim sredinama, ali je sigurno da se element koji je zajednički već pomenutim arhitektima i dekoraterima može naći i u slikama Edvarda Munka, Ferdinanda Hodlera, Pivija de Šavana, Tuluz-Lotreka i mnogih drugih. Ne bi bilo preterano smatrati da u Gogenovim i Van Gogovim slikama, a svakako i u kasnijim Vijarovim i Bonarovim delima, ima dekorativnih elemenata koji možda nesvesno proističu iz ovog stila koji se širio. Van Gog je od 1873. do 1875. bio u Engleskoj, pa ponovo 1876, što znači da je bilo suviše rano za Morisov uticaj. Ali je tamo radio za jednog pomodnog trgovca umetničkim predmetima (Gupila), i mora da je bio svestan duha koji se oko njega budio (iako on u pismima iz Engleske pominje od savremenih engleskih slikara samo Milea i Sejmora Hejdena). Kamij Pisaro i Mone su 1870. pobegli u Englesku, a 1883. se Pisaroov sin Lisjen nastanio u Londonu, gde je pokrenuo Eranji Pres. Uskoro se upoznao s Morisom i s umetnicima kao što su Čarls Rikets, Čarls Šenon, pa čak i Vistler, a pisma između oca i sina pokazuju koliko su se obojica živo zanimali za engleski pokret u umetnosti i zanatstvu.[16]

Ponovo treba razumeti da se takvi uticaji, koji se postepeno šire pa čak i ne primećuju posle perioda od dvadeset ili trideset godina, ne mogu ispitati u pojedinostima. Doista, ulaziti u pojedinosti značilo bi iskriviti istorijsku stvarnost koja je prožimanje malih i pojedinačnih uticaja koji bivaju usisani čim padnu na suvo tlo, a najmanje su značajni onda kad su najneposredniji i najočigledniji.

Sa drugim izvorom stilskih promena u ovo doba stvar stoji nešto drukčije. Iz Japana je baš stigao jedan od onih na izgled beznačajnih ali presudnih tehničkih posrednika koji menjaju tok umetnosti. Uspostavljanjem trgovine s Ja-



Vincent van Gog: *Le Père Tanguy*. Oko 1887.

panom sredinom devetnaestog veka, počele su japanske »retkosti« da plave evropsko tržište, a među tim retkostima su japanske estampe bile odmah cenjene zbog svoje umetničke vrednosti. Mnogi francuski umetnici postali su oduševljeni skupljači dela Hokusaja i Utamara, i nije prošlo mnogo vremena pa da uticaji tih japanskih majstora po-

stanu vidljivi u delima mnogih impresionista. Jedna japanska estampa pojavljuje se u pozadini Zolinog portreta od Manea (1868), druga u Van Gogovom *Le Père Tanguy* (1886—1888) (str. 23), i još jedna u *Autoportretu sa zavijenim uhom* (1889) u Kurtoovom institutu. Gogenova *Mrtva priroda s japanskom estampom* (1889) predstavlja još jedan takav primer.[17] Ali ovo je samo dokaz popularnosti ovih estampa. Njihov uticaj je vidljiv u promenama koje su postepeno nastale u *stilu* francuskih slikara.

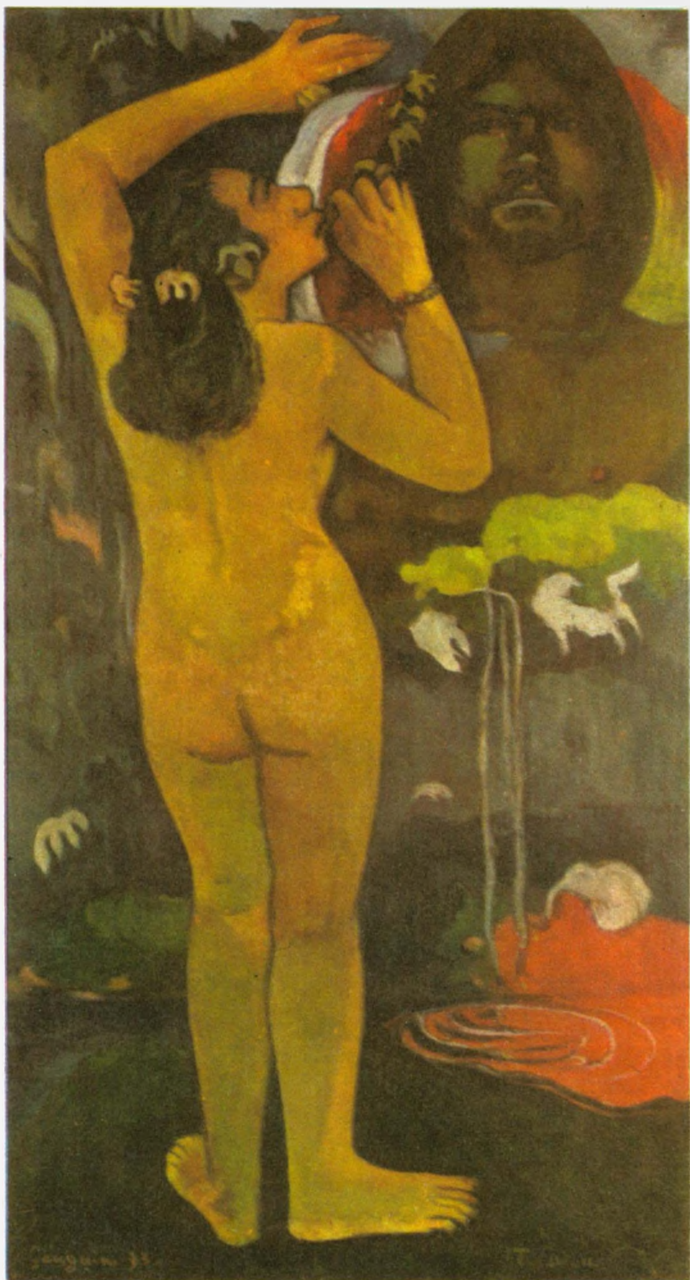
Iako su mnogi impresionisti bili površno pod uticajem japanskih estampa, potpuno dejstvo ove umetnosti je postalo očigledno tek u delima Van Goga i Gogena. Oba slikara su osetili želju da pomoću uljanih boja stvore odgovarajuću umetničku formu. Istina je da je slikar kao što je bio Vistler podražavao strukturnim i kompozicionim odlikama japanskih estampa, ali je on na toj osnovi izgradio jedan impresionizam atmosfere koji je, razumljivo, dugovao ponešto kineskom slikarstvu, ali se u biti nije odvajao od Moneovog i Degaovog stila. Kad je Van Gog oko 1886. počeo da japanske drvoreze kopira uljanim bojama, pokušavao je, u stvari, da estetske vrednosti japanskog stila prenese pomoću evropskog slikarskog medijuma. Išao je čak toliko daleko da je upotrebljavao istočnjačka pera od trske za svoje crteže tušem da bi podražavao japanskoj tehnici.[18] Ali glavni cilj mu je bio da na slici s uljanim bojama reprodukuje izražajnu snagu ravnih površina čiste boje. Za sliku *Umetnikova spavaća soba u Arlu* (1888) kaže: »Ovo je samo moja spavaća soba, ali boja treba da učini sve i, svojim pojednostavljenjem dajući stvarima jedan viši stil, treba da nagoveštava *odmor* ili san uopšte... Tama i senke su izostavljene, slikano je slobodnim tankim slojem boje kao japanske estampe.«[19] Zbog jednog kasnijeg tumačenja moramo da primetimo da je Van Gog usvojio ovu posebnu odliku japanske umetnosti zbog njene *ekspresivne* funkcije.

Gogen je usvojio ove ili neke druge osobine istočnjačke umetnosti u nešto drukčijem cilju. Ekspresivnu vrednost

velikih površina čiste boje nije cenio ništa manje nego Van Gog. Ali on je proučavao i srednjovekovnu umetnost (skulpturu, tapiseriju i bojeno staklo), i primitivne drvoreze i izvesne vrste egzotične umetnosti koje je video na Svetskom sajmu 1889, i znao je da se boja može upotrebiti i simbolično, a ne samo ekspresivno. To je bio omiljen predmet razgovora grupe koja se skupljala u Mari-Žan Gloanekovoj gostionici u Pont-Avenu i u Mari Anrijevoj gostionici u Le Puldiju. Mada je u grupi dominirao Gogen snagom svoje ličnosti, nemirnom istraživačkom energijom i inteligencijom, stil koji je grupa razvila — nazvali su ga *sintetizmom* — ipak nije u suštini bio lični Gogenov stil. Suviše je mnogo dugovao već pomenutim izvorima, izvorima koji su bili dostupni i uticali ne samo na grupu kao celinu već i na umetnike širom cele Evrope. Treba samo da uporedimo delo Gogena i njegove grupe s delima koja su se nezavisno stvarala, kako u Francuskoj (Sera, Pivi de Šavan i Tuluz-Lotrek) tako i u drugim zemljama (Munk u Norveškoj, Hodler u Švajcarskoj), da bismo postali svesni manirizma jednog perioda čiji su izvori ležali u jednoj dubljoj promeni duha. Tek sada, posle sedamdeset godina, možemo da vidimo da je u evropskoj umetnosti počela da se javlja jedna nova volja za apstrakcijom i, mada svaki dalji opis ove pojave moramo ostaviti za iduće poglavlje, možemo da zapazimo koliko su njene prve manifestacije bile fragmentarne i na izgled nevezane. Privlačnost koju su japanske estampe imale za impresioniste, slična privlačnost koju je za Gogena i sintetičare imala primitivna umetnost, Seraovo traganje za geometrijskom strukturom za poentilističku tehniku, Munkovo podređivanje realističke vizije jednom arabesknom ritmu — u svakom od ovih slučajeva je postojalo traženje jedne nove formule umetnosti, a ta formula je imala da bude u izvesnom smislu nadrealna, neki arhitipski oblik u kome bi ljudski duh lišen nasleđa mogao da nađe čvrst oslonac i odmor. Umetnost je izgubila sva svoja opravdanja — božansko opravdanje u službi bogu (jer bog je bio mrtav), ljudsko opravdanje

u službi zajednice (jer je čovek izgubio sve svoje okove). Ukoliko je uopšte bila sposobna da se izražava filozofskim izrazima (a i Van Gog i Gogen su to bili u znatnoj meri, kao što se vidi iz njihovih pisama), cela ova generacija je bila svesna onoga što sad nazivamo egzistencijalnom dilemom. Sezan nije mogao da se izražava takvim metafizičkim izrazima; pa ipak je, više nego ijedan njegov savremenik, bio svestan onoga što je trebalo učiniti. A Gogen je bio svestan onoga što je Sezan uradio i, mada je odbacivao tehnička sredstva koja je usvojio Sezan, imao je običaj da, počinjući rad na novom platnu, kaže: »Da napravimo jednog Sezana.«[20]

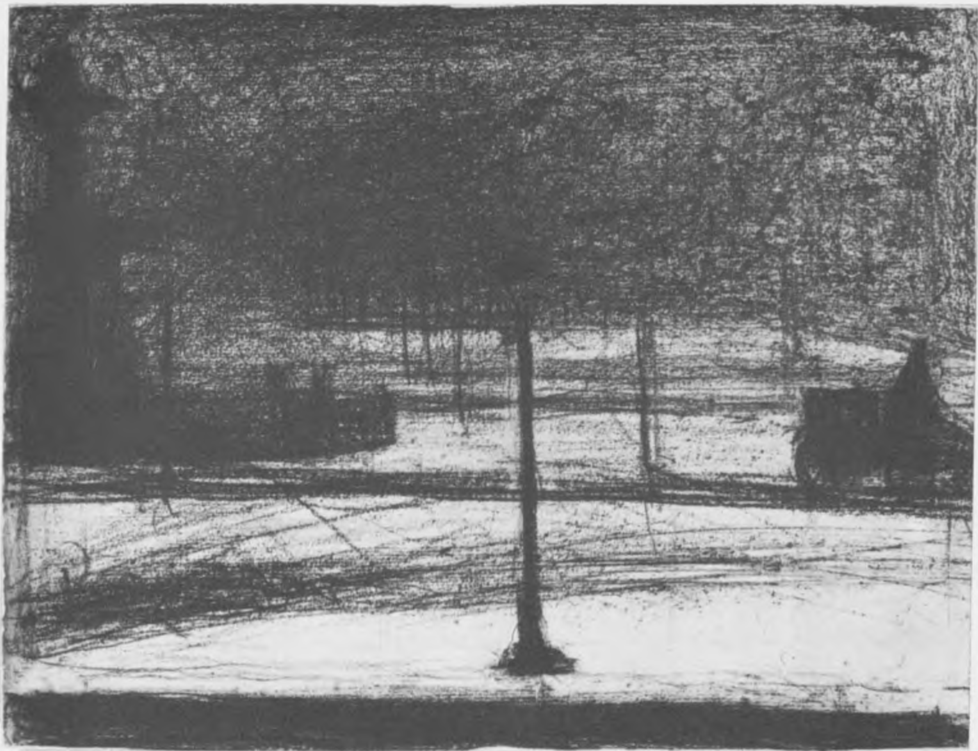
Najjasniji putokaz za pravac kojim će poći umetnost dvadesetog veka bilo je delo jednog genija čije je ostvarenje zbog rane smrti ostalo nedovršeno — Žorža Seraa (1859—1891). Rođen je dvadeset godina posle Sezana, i da je umro u godinama kad je Sezan umro, doživeo bi period kubizma — u stvari, živeo bi do 1926. Mogli bismo reći da je on Pjero dela Frančeska modernog pokreta. Savesnije od Sezana a promišljenije i inteligentnije bilo od kog svog savremenika prihvatio je naučni karakter svog doba i dao precizan izraz njegovom idealu objektivnosti. Dok je još bio student u Umetničkoj školi, čitao je naučne rasprave o optici i boji, naročito traktat Ežena Ševrela o rastavljanju svetlosti na sastavne boje. Na osnovu ove teorije Sera je razradio — teško bi se moglo reći da je *otkrio* — tehniku koja je postala poznata pod imenom *poentilizma,* iako je on sam više voleo da je naziva *divizionizmom.* Ona se odnosila na rastavljanje boja, koje se nalaze u prirodi, na njihove sastavne prelive, i prenosio ih je na platno u tom čistom ili primarnom stanju u obliku sitnih poteza četkom ili pomoću tačaka, ostavljajući mrežnjači gledaoca zadatak da te prelive ponovo konstruiše kao »optičku smešu«. Trebalo je, naravno, da predmet sačuva punu stvarnost i slikovitost prirodne boje — ambicija stara kao Konstebl i Delakroa. Da se Sera zaustavio na ispitivanju boje, ne bi otišao dalje od svojih drugova impresionista (naročito



Pol Gogen: *Mesec i zemlja.* 1893.

Pisaroa i Sinjaka). Ali, posle ispitivanja boje došlo je ispitivanje linija, a zatim opšte istraživanje naučnih osnova estetske harmonije. »Kad sam na osnovu umetničkog iskustva bio u stanju da naučno pronađem zakon slikarskih boja«, pitao se on, »zar ne mogu sad da otkrijem i jedan isto toliko logičan, naučan slikarski sistem harmoničnog komponovanja linija slike kao što sam komponovao njene boje?«[21] Godine 1886. upoznao se s jednim mladim naučnikom, Čarlsom Henrijem, koji je znao odgovor i na ovo i na mnoga druga pitanja. Izgledalo je da je Henri, mnogostruki znalac izvanredne blistavosti i produktivnosti, gajio ambiciju da pomiri nauku i umetnost na nivou neke više intelektualne sinteze — što je Pol Valeri, koji ga je poznavao, nazvao »jednoobraznim sistemom ljudske senzibilnosti i aktivnosti«[22]. O tome su nastale duge i vrlo zanimljive diskusije jer su u njima učestvovali umetnici koji su bili dovoljno inteligentni (naročito Pisaro) da shvate da je dovedena u pitanje sva do tada usvajana intuitivna osnova estetskih vrednosti. Ali sam Sera — i to je dokaz njegove veličine — nije bio spreman da napusti tu tradicionalnu osnovu, i njegov nedovršen zadatak se okreće oko potrebe nalaženja rešenja ovog dijalektičkog problema. Žalosno je što je jedno od *sredstava* koja je upotrebljavao Sera, poentilizam ili divizionizam, zamračilo njegov pravi cilj — »umetnost harmonije«. Kao što je rekao u svojoj čuvenoj »Estetici«[23], harmonija se može razložiti na elemente tona, boje i linije, i te harmonije mogu da izražavaju osećanja veselosti, mira ili tuge. Sredstva se moraju proračunati, ali su efekti neproračunljivi pošto dejstvuju na beskonačnoj skali ljudske senzibilnosti. Kao kod Van Gogovog usvajanja tankod sloja boje i drugih elemenata japanske estampe, *ekspresivna* funkcija umetničkog dela bila je priznata i sačuvana.

Dvadeset godina posle svoje prerane smrti, u kritičnom trenutku razvoja moderne umetnosti, Sera je izvršio presudan uticaj na Pikasa, Braka i Grisa. U doba kad je Sera umro, jednom srodnom savremeniku kao što je bio Kamij



Žorž Sera: *Place de la Concorde.* Zima 1882—1883.

Pisaro izgledalo je da je s poentilizmom svršeno. »Ali mislim«, dodao je pronicljivi Pisaro, »da će se iz njega razviti drugi efekti koji će kasnije imati veliki umetnički značaj. Sera je zaista nešto pronašao.«[24] To »nešto« nije bio poentilizam koji je Pisaro u početku kao tehniku usvojio, a kasnije odlučno odbacio, pa čak ni naučna osnova estetske harmonije u umetnosti slikarstva, već svest o dijalektičkim problemima u samom procesu umetnosti, koji se mogu rešiti jedino revolucionarnim preobražajem njenog saznajnog stanja. Stari jezik umetnosti više nije bio dovoljan ljudskoj svesti. Trebalo je izgraditi jedan novi jezik, slog po slog, sliku po sliku, sve dok umetnost opet ne postane i društvena a ne samo individualna nužnost.



Žorž Sera: *Popodne na ostrvu La Grande Jatte.* 1884.

DRUGO POGLAVLJE

Prodor

Evropska umetnost je početkom novog veka došla u stanje koje najbolje opisuje francuska fraza *reculer pour mieux sauter*. Nije izgledalo da se povlači, ali je nastala neka vrsta zastoja. Moris Deni je 1900. naslikao sliku *Hommage à Cézanne*, koja se danas nalazi u Muzeju moderne umetnosti u Parizu. Na njoj su, između ostalih, Bonar, Vijar, Redon, Rusel, Serizje i sam Deni okupljeni oko čoveka koga su priznavali za svog učitelja — jedna mirna grupa. Iste godine se Gogen povukao u svoje poslednje izgnanište — Markiska ostrva — gde je posle tri godine umro u bedi. Van Gog i Sera su bili mrtvi, a Tuluz-Lotrek je umirao. Degau je popuštao vid, a Moneu, iako će da naslika još niz slika od najvećeg značaja za budućnost, svoje bazene i lokvanje, takođe je pretilo slepilo. I Renoar je bio bolestan, mada je za preostalih devetnaest godina života imao da naslika neka od svojih najvećih dela.

Uprkos ovom prividnom zaustavljanju pokreta u umetnosti, bio je postignut položaj iz koga se nije moglo natrag. A ono što je bilo ostvareno tako je zasenjivalo svojom slavom da se svaki mladi umetnik u Evropi i Americi okretao Parizu s neodoljivom čežnjom. Impresionisti i postimpresionisti su na Velikoj svetskoj izložbi u Parizu 1900. bili dobro primljeni i, mada je publika bila još daleko od toga da ih potpuno prihvati, bili su već slavni širom sveta.

Mladi umetnici su stizali u Pariz sa svih strana. U prvih deset godina je praktično svaki umetnik koji je imao da postane vođ nekog novog pokreta u ovom veku posetio Pariz, a mnogi su se tu i nastanili. Neki od njih su bili rođeni u Parizu ili u blizini — Ruo, Pikabija, Delone, Utrilo, Deren i Vlamenk. Drugi francuski umetnici su došli iz unutrašnjosti — Brak i Leže 1900, Arp i Marsel Dišan 1904. Pikaso je prvi put došao u Pariz 1900. i uskoro se vratio da živi u njemu. Brankuzi je 1904. došao preko Minhena, Arhipenko 1908, a Šagal 1910. Kandinski je posetio Pariz 1902. i ponovo 1906—1907, a Kle 1905. Huan Gris je došao i nastanio se u Parizu 1906. Iz Nemačke je došao Nolde 1899, Paula Moderzon-Beker 1900, a Franc Mark 1903. Kara je stigao iz Italije 1900, a Bočoni 1902. Severini i Modiljani su došli 1906. Čak je i iz Amerike 1905. došao jedan umetnik pionir, Džon Merin, a te iste godine je Maks Veber napustio Pariz i stvorio u Njujorku predstražu novog pokreta.

Istovremeno u Minhenu dolazi do još jednog okupljanja snaga. Istorija ove prve decenije u Minhenu nije nikad bila adekvatno napisana i, bez sumnje, nije ni moguće doslovno je upoređivati s istorijom te decenije u Parizu. Na prelazu u ovaj vek u Minhenu su bili aktivni nemački impresionisti Lovis Korint i Maks Slefogt, ali strane umetnike, kao što su Vasilij Kandinski i Aleksej fon Javljenski, Naum Gabo i Paul Kle, privukla je akademska slava Minhena. I mada je Minhen budno pratio sve što se događalo u Parizu, bavarska prestonica je zračila jednim filozofskijim duhom i, shodno tome, želela je da teorijskim terminima opravda umetničku praksu. U to vreme su u Minhenu bila napisana dva presudna napisa o modernom pokretu — *Abstraktion und Einfühlung* (1908)[1] Vilhelma Voringera, u kome je volja za apstrakcijom u umetnosti prvi put uzeta kao povratna istorijska pojava, i *Über das Geistige in der Kunst* (1910)[2] Kandinskog, u kome je isto tako prvi put »umetnost unutrašnje nužnosti« bila proklamovana i opravdana kao jedna savremena pojava.

U Parizu su slikari koji su bili protiv impresionizma nazivani »les fauves« (zverima), a taj naziv je, kao duhovitost, prvi upotrebio kritičar Luj Voksel u vreme Jesenjeg salona 1905. Ime je bilo podesno jer su sredstva koja su ti slikari upotrebljavali bila neosporno žestoka. Ovi slikari su, u stvari, bili ekspresionisti, kao što ćemo videti, i, mada će krajnji ishod svakog od tih pokreta biti sasvim različit, jedno vreme je postojala tesna paralela između istovremenih razvoja u Parizu i Nemačkoj (naročito onih u Minhenu). Ali da se podsetimo, paralele imaju određenu polaznu tačku i nikad se ne sastaju.

Ako je verovati izjavama Anri Matisa (1869—1954), vođe ove grupe, fovizam je počeo kao revolt protiv svesnog metodizma neoimpresionista kao što su Sera i Sinjak. »Fovizam je zbacio tiraniju divizionizma«, rekao je jednom Matis i objasnio dalje:[3]

»Neoimpresionizam, ili pre onaj njegov deo nazvan divizionizmom, bio je prva organizacija metoda impresionizma, a ta organizacija je bila čisto fizička i često mehanička. Razbijanje boje je donelo razbijanje forme i konture. Rezultat: isprekidana površina. Sve je svedeno na suštu senzaciju mrežnjače, ali takvu koja uništava svu mirnoću površine i konture. Predmeti se razlikuju samo po osvetljenju koje im je dato. Sve se tretira na isti način. Na kraju ostaje samo taktilna živost koja se može uporediti s treptajima violine ili glasa. Kako su Seraove slike vremenom postajale sve življe, izgubile su onaj programski kvalitet rasporeda boja, a zadržale samo stvarne vrednosti, one ljudske, slikarske vrednosti, koje danas izgledaju utoliko dublje.«

Matis je napustio pravnu karijeru i u zimu 1891—1892, s dvadeset dve godine, došao u Pariz da uči kod Bugeroa, koji je tada bio na vrhuncu popularnosti. Ubrzo je otkrio da je pogrešio i prešao je u romantičniji ali još uvek akademski atelje Gistava Moroa. Tamo je kao kolege studente našao Žorža Ruoa (1871—1958), Albera Markea (1875—1947) i nekoliko drugih koji su u predstojećim borbama ostali



Anri Matis: *Mrtva priroda sa zlatnim ribicama.* 1911.

i dalje uz njega. Teško je reći šta oni duguju Morou kao učitelju, ukoliko to nisu vrline marljivosti i samodiscipline (fovistički »orijentalizam«, koji se ponekad pripisuje Morou, ima, svakako, drugo poreklo). Matisovo naročito osvetljenje nije došlo iz Moroovog ateljea, nego iz neposrednog dodira s Pisaroom i drugim impresionistima. U jednoj primedbi, suviše značajnoj da bi ostala u štamparskom mraku, njegov zet je rekao: »Matisa je s impresionizmom upoznao Veri, jedan od Bonaovih učenika [Leon Bona je bio jedan drugi učitelj kod koga će učiti Oton Frijez i Raul Difi]. S tim slikarem, koji je tada bio pod uticajem Sisleove tehnike, putovao je po Bretanji. Pošto su kratko vreme zajedno proveli u Bel-Ilu (1896), Matis je sam produžio za Beze-Kap-Sizen, jedno malo pijačno mesto u Finisteru, odakle je doneo uobičajene neizbežne mesne uspomene *Église* i *Femme gardant un Cochon.* U Bretanji je već naslikao neke vrlo originalne pejzaže, široke kompozicije pune plavičastih tonova. U tim delima, koja čudno podsećaju na Kurbea i Delakroa, slikar upotrebljava uobičajenu skalu tonova. Širina njegove vizije i jačina izraza nagoveštava približavanje tačke zanosa (1895). Izgleda da je izliv fovističkog krvarenja prouzrokovan indirektnim Verijevim posredovanjem. U toku stalnih razgovora svaki od ove dvojice mladih slikara uspeo je da uveri onog drugog u izvrsnost i superiornost svojih razloga. Po povratku u Pariz Matisova paleta je bila puna blistavih boja, a Verijeva puna bitumena, što mu je pribavilo značajnu ali kratkotrajnu popularnost.«[4]

Ovo je bilo 1896. Kada je krajem te godine Matisovo slikarstvo, dotle sumorno, »dobilo zračni sjaj njegovih kasnijih dela (priča Ditui), duboko iz sebe je bio izvukao paletu svetlo plave, plavo zelene, smaragdno zelene i crvene boje«[5]. Tako da je čak i pre 1900, što i Marke potvrđuje, Matis radio na način koji je kasnije postao poznat kao fovistički manir. Godine 1898. naslikao je jedan veliki muški akt čisto plavom bojom, koji je zbunio čak i njegove prijatelje. Ovo je, izgleda, bio spontani eksperiment, proizvod njegovog nagon-



Anri Matis: *Autoportret.*

skog revolta. Međutim, baš u toj fazi njegovog razvoja poveo ga je prema pravom izvoru discipline Kamij Pisaro, najperceptivniji genije čitave ove epohe. Možda Pisaro nije prvi obratio Matisovu pažnju na Sezana, ali je on bio taj koji je razjasnio njegov značaj, tako da je Matis, koji teško da je mogao da plati i najskromniju cenu (1.300 franaka) koju je trgovac Volar tražio za nju, kupio (1899) jednu sliku majstora iz Eksa. Ova slika, *Tri kupačice,* ostaće kod njega sve do 1936, kad ju je poklonio Gradskom muzeju Pariza s primedbom u propratnom pismu da mu je ona trideset sedam godina »davala duhovnu podršku u kritičnim trenucima moje umetničke karijere, jačala veru i istrajnost«[6].

Šta je to Matis otkrio u Sezanu na prekretnici svoje karijere? Jednostavno, da boje na slici moraju da imaju neku strukturu ili, da to kažemo na drugi način, da se slici daje struktura pomoću smišljenog odnosa njenih sastavnih boja. Može da izgleda da se ovo ni po čemu ne razlikuje od Seraovog ideala strukturne harmonije, ali je Matis osudio Seraa

što je uništio integritet boje — razbijanje na tačke oduzelo joj je život. Boje se moraju upotrebljavati u njihovoj »punoći« (Sezanov izraz), a problem je u tome da se otkrije struktura a pri tom održi čistoća boja, izbegavajući onu sporednu pomoć koja dolazi od primese crnog ili sivog. Sezan je bio jedini prethodnik koji je imao istu ambiciju.

Ali Matis nije postao čist podražavalac Sezana zahvaljujući uverenju, koje je delio s mnogim umetnicima svog vremena, da umetnost mora da bude dinamična a ne statična (kao što je izgledalo da je Seraova), da izražava »skoro religiozno osećanje prema životu« a ne samo da beleži neku prolaznu senzaciju (kao što je bila umetnost impresionista). Ovaj stav je vrlo jasno dat u »Notes d'un peintre« koje je Matis objavio u *La Grande Revue*, u Parizu, 25. decembra 1908. — to je jedan od glavnih napisa u istoriji moderne umetnosti. U toku deset godina koje su protekle od slikanja njegovog *Plavog akta*, Matis je našao sebe i postao siguran u svoj pravac. Značajno je što u svom članku kao prvo govori o izrazu: »Ja tražim iznad svega izraz... Ne mogu da pravim razliku između osećanja koje gajim prema životu i načina na koji ga izražavam... Izraz se, po mom mišljenju, ne sastoji u strasti koja se ogleda na ljudskom licu ili koju odaje žestok gest. Ceo raspored na mojoj slici je ekspresivan. Mesto koje zauzimaju likovi ili predmeti, prazan prostor oko njih, srazmere — sve to igra ulogu. Kompozicija je umetnost raspoređivanja na dekorativan način raznih elemenata kojima slikar raspolaže, u cilju izražavanja svojih osećanja.«[7]

Nema ničeg jasnijeg od ovoga i, kako ćemo videti, ciljevi nemačkih ekspresionista, koji su se istovremeno uobličavali, bili su, bar po verbalnoj formulaciji, isti. Ali Matis je dao i izvesne bliže odredbe. Prvo je insistirao na »solidnosti« nasuprot »čari, lakoći i živahnosti« impresionista. Neposredne ili površne senzacije boje moraju se »zgusnuti«, i to zgušnjavanje senzacije sačinjava sliku. Ovo je prvi znak Sezanovog uticaja: umetničko delo nije »neposredno« — ono je »delo mog uma«, ono mora da ima *trajan* karakter i sadr-

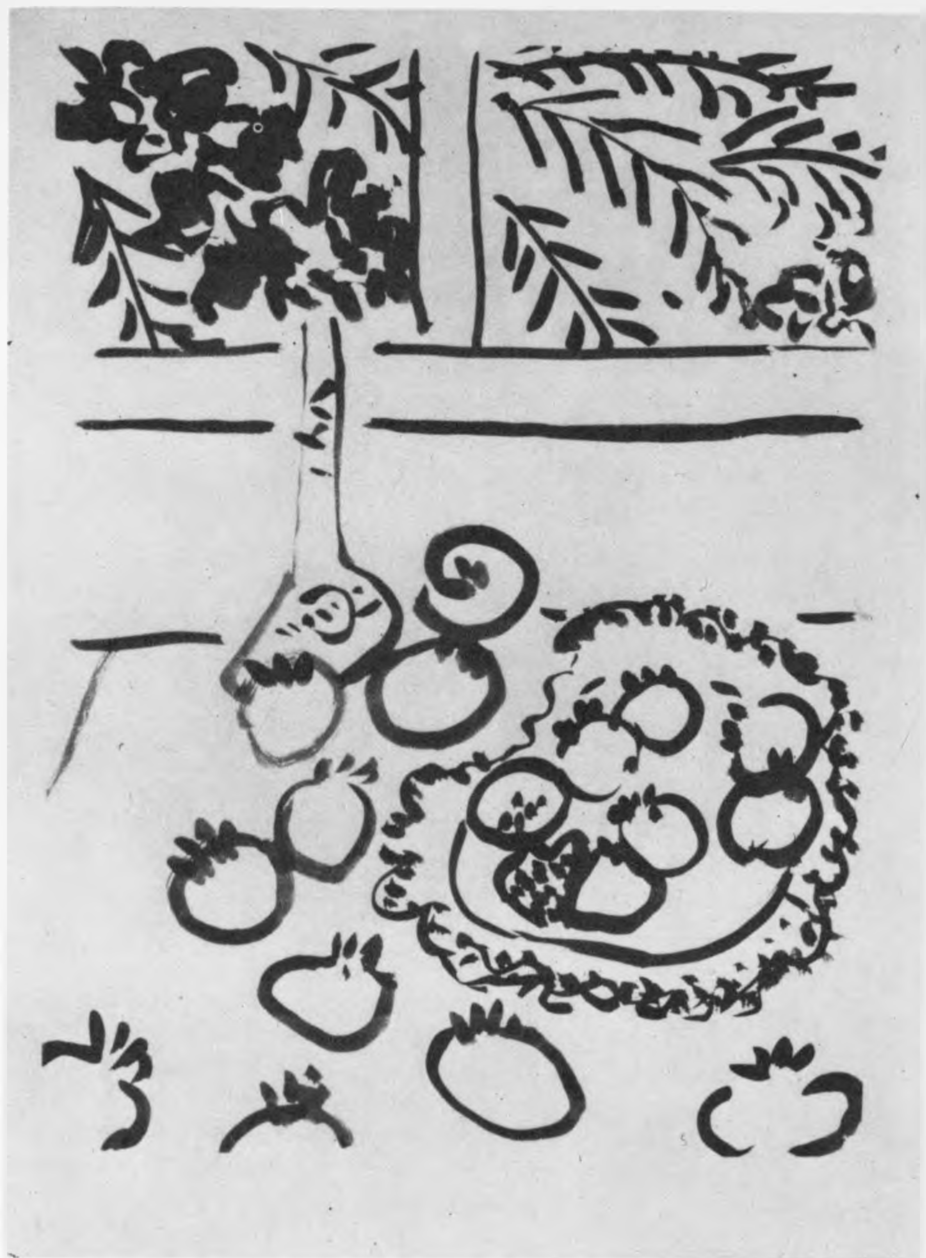


Anri Matis: *Slikar i njegov model.* 1917.

žaj, karakter *vedrine*, a do toga se dolazi dugim razmišljanjem o problemu izraza.

Postoje dva načina izražavanja stvari, rekao je dalje Matis: »Jedan je da se one grubo pokažu, a drugi da se umetnički evociraju.« Ovo je čvor koji označava mogućnost razilaženja između Matisa i nekih njegovih kolega i, opštije rečeno, između francuskog i nemačkog ekspresionizma. Matis je posmatrao egipatsku i grčku umetnost a i orijentalnu, pa je došao do važnog zaključka da je »napuštanjem bukvalnog predstavljanja pokreta moguće dospeti do *jednog višeg ideala lepote*«. Zver je bila ukroćena! U nastavku članka tražimo definiciju tog višeg ideala i bivamo upućeni na grčke vrline vedrine i harmonije. »I Grci su smireni; čovek koji baca disk biće prikazan u trenutku kad skuplja snagu pred napor ili pak, ako je prikazan u najsilovitijem i najnesigurnijem stavu koji nameće ta akcija, skulptor će ga sažeti i zgusnuti tako da ravnoteža bude ponovo uspostavljena, stvarajući time osećanje trajanja. Pokret sam po sebi je nestabilan i ne odgovara nečem trajnom kao što je statua, ukoliko umetnik nije svesno zamislio celu akciju od koje je prikazao samo jedan trenutak.«

Značajno je što je Matis izabrao skulpturu da bi ilustrovao značenje onog što je hteo da kaže, jer je i on sam eksperimentisao tim izražajnim sredstvom od 1899, i jedno vreme bio pod Rodenovim uticajem. Zaista, zajedno sa Sezanovom slikom koju je kupio od Volara 1899, nabavio je i gipsanu bistu Anrija Rošfora od Rodena, pa se i ovog dela držao u godinama siromaštva i crpao iz njega svoju veru i istrajnost. Njegovo prvo značajno delo u skulpturi, *Rob*, koje je počeo 1900. a završio tek 1903, očigledno je pod uticajem Rodenovog *Šetača*. Matis je čak išao tako daleko da je zamolio Rodena da ga uzme za učenika, ali izgleda da ga je Roden grubo odbio[8], i svršilo se time što je Matis otišao da uči kod Burdela. Skulptura je uvek igrala znatnu iako podređenu ulogu u Matisovoj karijeri, od ranog *Roba* u 1900. pa do *Raspeća* koje je na kraju života izradio za kapelu u Vansu.



Anri Matis: *Portret gospođe Matis.* 1913.

Da se vratimo na »Notes« iz 1908: U razmatranju »umetničkog« načina izražavanja svog osećanja života, Matis je pravio razliku između reda (jasnoća forme) i izraza (čistota senzacije). Smisao za red je dobio od Sezana, u čijim je slikama »sve tako dobro raspoređeno... da, bez obzira na kojoj si udaljenosti, možeš jasno da razlikuješ svaku figuru i uvek ćeš znati koji ud kom telu pripada. Ako na slici postoji red i jasnoća, to znači da su takav isti red i jasnoća postojali u slikarevom umu i da je slikar bio svestan njihove nužnosti«.

Na prvom je mestu, znači, jasna vizija čitave kompozicije u slikarevom *umu.*

Tad dolazi izbor boja zasnovan na posmatranju, na osećanju i »na samoj prirodi svakog iskustva«. Ova poslednja fraza pokazuje da nema *a priori* teorije boje koja odgovara predmetu (kao što su Sera i Sinjak pokušavali da utvrde), već umetnik svaki put mora da nađe boju koja odgovara njegovim senzacijama. U ovoj tački je Matisov jezik malo nejasan (a nije rasvetljen prevodom koji previđa razliku između »tona« i »preliva«), ali on hoće da kaže da se među svim postojećim prelivima slike ravnoteža mora postići do tog stepena da »dođe trenutak kad svaki deo nađe svoj definitivan odnos prema ostalim delovima, i tada mi je nemoguće da slici dodam makar i potez četkom a da je celu ne naslikam ponovo«.

Pošto je jednom izrazio svoj postojani humanizam (»ono što me najviše zanima nije ni mrtva priroda ni pejzaž nego ljudski lik«), Matis je priznao nešto što je dovelo do mnogih nesporazuma, ali što se ponovo mora navesti jer odlučnije od svih ostalih njegovih stavova pokazuje ono što ga odvaja ne samo od većine njegovih drugova fovista nego i od ekspresionista u Nemačkoj i drugde:

> »Ja sanjam o umetnosti ravnoteže, čistote i vedrine, oslobođene uznemirujućih i rastužujućih sadržina, o umetnosti koja bi za svakog umnog radnika, bio on poslovan čovek ili pisac, mogla da predstavlja neki umirujući uticaj, du-

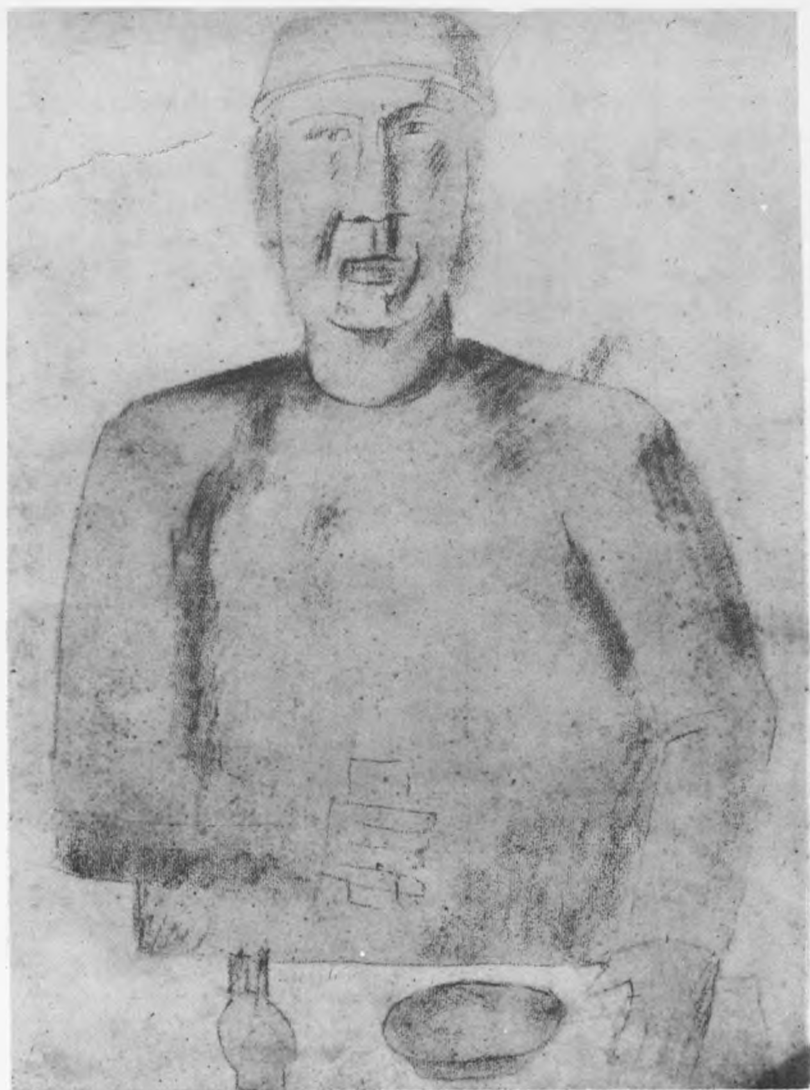


Anri Matis: *Vaza i narovi.* 1947.

ševnog utešitelja, nešto kao dobru naslonjaču u kojoj se odmara od fizičkog umora.«

Genijalna izjava, koja nije potpuno izrasla iz dela na kojima je Matis radio u to vreme, to jest iz *Dve Crnkinje* iz 1908. (bronza) i *Žanete* (takođe bronza) iz 1910—1911, ni iz *Nimfe i satira* iz 1909. (Muzej zapadnjačke umetnosti u Moskvi) i *Zlatnih ribica* iz 1909—1910. (Gradski muzej u Kopenhagenu). Ali je ovo i period *Igara* iz 1909. (Krajslerova zbirka) i 1910. (Muzej zapadnjačke umetnosti u Moskvi), a do 1911. Matis je potpuno prihvatio ono što je bilo sadržano u njegovom vjeruju. Međutim, tačno posle četrdeset godina, Matis je, za katalog izložbe crteža održane u Filadelfijskom muzeju umetnosti, dao drugu izjavu koja jasno pokazuje da on ekspresivni cilj nikad nije izgubio: »Postoji jedna bitna istina koja se mora odvojiti od spoljnog izgleda predmeta koji se prikazuje. To je jedina važna istina ... Ovi crteži su toliko malo rezultat slučaja da se u svakom može videti, kroz izražavanje istine karaktera, kako ih sve kupa ista svetlost i da plastični kvalitet njihovih različitih delova — lica, pozadine, providnog kvaliteta prizorâ, kao i osećaja materijalne težine (nemoguće je sve izraziti rečima, ali se to može lako učiniti ako komad hartije prostom linijom podelimo na delove skoro iste širine) — da sve te stvari ostaju iste ... a crtež čini njihova suštinska istina ... *L'exactitude n'est pas la vérité*.«[9]

Tačnost nije istina — teza je čitavog modernog perioda umetnosti, ali su je kao tezu prvi formulisali Matis i fovisti. Gogen i sintetičari su formulisali jednu drugu tezu koju nazivamo simbolizmom: umetničko delo nije ekspresivno već reprezentativno, korelat *za* osećanje, a ne *izraz* osećanja. Iako se divio Gogenu, Matis je delio Pisaroovo nepoverenje prema simbolizmu uopšte i, s mogućim izuzetkom ranih dela kao što su *Luxe, calme et volupté* (1904—1905), *Bonheur de vivre* (1905—1906) i *La Danse* (1909—1910), u kojima su i kompozicija i boja potčinjene *ideji*, nikad nije, pravo govoreći, bio simbolista. Ovo je nužno istaći jer se njegov način



Andre Deren: *Autoportret*. Oko 1912.



Andre Deren: *Vestminsterski most.* 1907.

upotrebe boje često opisuje kao »simboličan«, prosto zato što nije ni »tačan« ni naturalistički. Ali, ma koliko Matisove boje bile modificirane u interesu harmonije ili vedrine, one u suštini ostaju ekspresivne, proizlaze iz funkcije koju ima boja u stvarnom postojanju naslikanog predmeta. Modifikacije ili promene kroz koje boje prođu u procesu slikanja zasnivaju se na selektivnoj opservaciji, a ne na intelektualnom izboru. »Slikajući neki jesenji pejzaž, ja neću pokušavati da se setim koje boje odgovaraju ovom godišnjem dobu, nego će me inspirisati samo senzacija koju mi to doba daje; ledena vedrina hladnog plavog neba će isto toliko izražavati doba kao i tonovi boje lišća. Sama moja senzacija može da bude različita, jesen može da bude meka i topla kao produ-



Anri Matis: *Dama u plavom*. 1937.

ženo leto ili prilično hladna s hladnim nebom i kao limun žutim drvećem, što daje utisak hladnoće i najavljuje zimu.«[10]

Fovisti nikad nisu bili neka povezana grupa, i Matis je bio vođa više po tome što je davao primer nego po tome što je propisivao pravila. Od umetnika koji se vezuju za njega, samo su Alber Marke i Anri Mangen (1874—1943) učili s njim zajedno u ateljeu Gistava Moroa, iako su mu se drugi fovisti, kao Šarl Kamoan (rođen (1879) i Žil Flandren (1871—1947), pridružili tamo kasnije. Svi ovi mlađi umetnici su od 1902. izlagali s Matisom u galeriji Berte Veil, a kasnije u Salonu nezavisnih. Ostali koji su se pridružili grupi, ne formalno već druženjem i srodnošću, bili su Žan Pui (rođen 1876), Raul Difi (1877—1953), Kes van Dongen (rođen 1877) i Oton Frijez (1879—1949). Ali je još važnije jedno ranije zbližavanje, opet više po srodnosti nego formalno, s Andreom Derenom (1880—1954) i Morisom Vlamenkom (1876—1958). Matis je još 1899. upoznao Derena u ateljeu Ežena Karijera, gde je upoznao i Žana Puija, a Deren ga je predstavio Vlamenku na Van Gogovoj izložbi 1901. Deren i Vlamenk su već nezavisno došli do stila koji je Matis smatrao pogodnim. »Derenovo i Vlamenkovo slikarstvo«, sećao se kasnije, »nije me iznenadilo jer je bilo blisko onome što sam ja sam proučavao. Ali sam bio dirnut što vidim da ti tako mladi ljudi imaju izvesna uverenja slična mojim.«[11]

Najzad je prišao Žorž Brak (1882—1963*), ali tek 1907, i nije dugo ostao s tom grupom. Ali i drugi umetnici, kao Metsenže i Le Fokonje, izlagali su s fovistima u Jesenjem salonu ili u Salonu nezavisnih. A izvan svih grupa postojala su dva slikara koji su bili »fauve« kao i ma ko drugi od slikara tog perioda — Žorž Ruo i Pablo Pikaso (rođen 1881). Ruo je već pomenut kao Matisov kolega kod Moroa. Išao je usamljenim stazama još od studentskih dana, ali nije mogao da izbegne spoljne uticaje. Od svih modernih francuskih slikara on je najviše bio ekspresionista — u smislu koji će

* Podatak prevodioca.



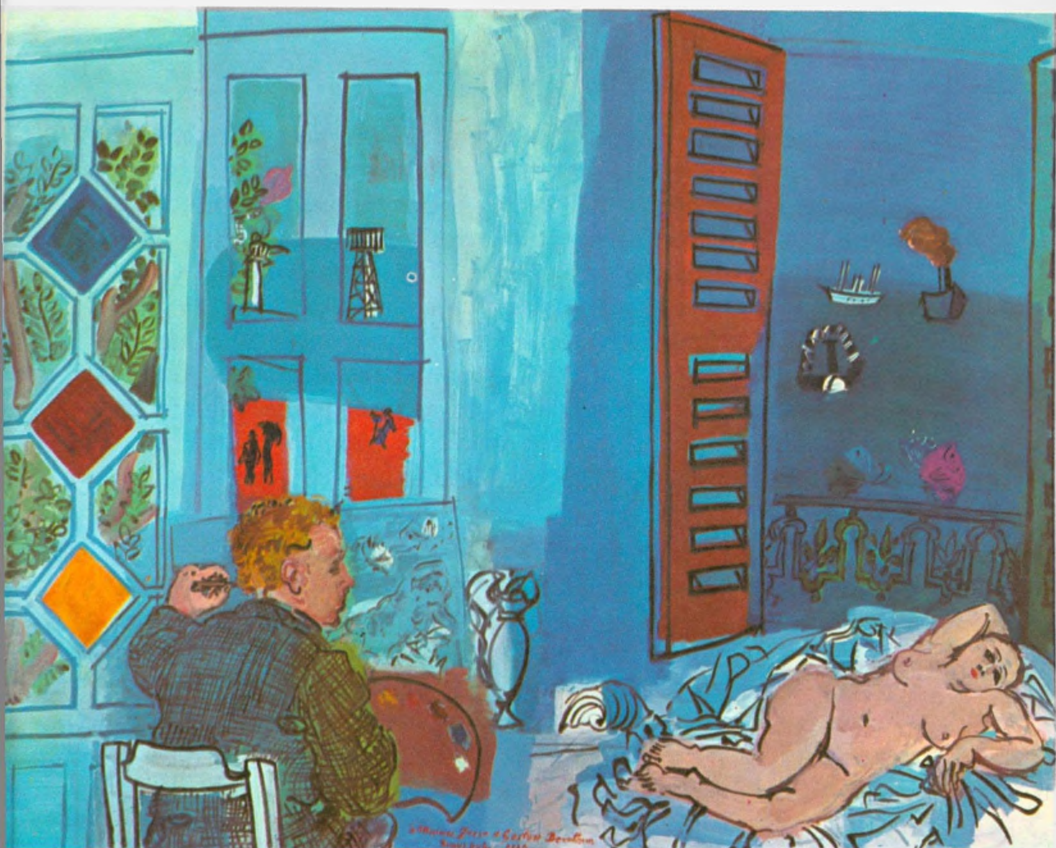
Moris de Vlamenk: *Seoska ulica.*

biti ubrzo razjašnjen kad budemo govorili o nemačkim ekspresionistima. Međutim, i Pikaso je u *Autoportretu* iz 1906. (Filadelfijski muzej umetnosti) ili u *Dva akta* iz iste godine bežao od svog mladalačkog i sentimentalnog manirizma i polako tražio put ka stilu koji je istovremeno i »solidniji« i snažniji. Ali pogrešno bi bilo videti u uskomešanosti ove decenije bilo kakav odlučujući smer ka jedinstvu stila. U stvari, osim ličnih manirizama prouzrokovanih individualnim temperamentima umetnika, čitavo zbivanje je razdvojeno dvema suprotnim silama koje simbolišu imena Sezana i Van Goga. Na Matisovo odvajanje od Vlamenka ili Frijeza, na primer, odvojeno ma od kakvog pitanja lične umetničke vrednosti, treba gledati kao na pobedu Sezanovog uticaja u jednom slučaju i Van Gogovog uticaja u drugom. Ali šta onda da kažemo za razdvajanje Matisovih i Pikasovih puteva čija je zajednička polazna tačka u Sezanu? Moglo bi se pretpostaviti da je Sezan bio dovoljno bogat da sadrži sve suprotnosti, ali je istina suviše komplikovana za hronološku

analizu. Sva ova imena — Matis, Ruo, Vlamenk, Deren, Pikaso — odnose se na ljudska bića već po sebi zamršeno kompleksna, svako sa svojom senzibilnošću izloženom beskrajnom broju senzacija, i pokret se razvija ne kao vojska na maršu s jednim ili dvojicom oficira na čelu, nego kao postepeno uspostavljanje niza utvrđenja u kojima se nalazi po jedan usamljeni genije.

Pa ipak, ma koliko očajavao u prisustvu jednog tako neopipljivog fenomena kao što je umetnost, istoričar mora da obeleži sličnosti i istovetnosti koje ukazuju na to da ličnost nije tako jedinstvena kao što joj to može da izgleda i da, ma koliko izolovan položaj zauzimala, ipak je izložena prodiranju nevidljivih spora. Već sam ukazao na to koliko je značajnih umetnika u prvoj deceniji ovog veka došlo u Pariz. Neka duhovna uznemirenost ih je iščupala iz korena, a ta uznemirenost je zarazila i mnoge od onih koji su ipak ostali u svojim provincijskim utvrđenjima. Izneo sam misao da se istorija umetnosti mora pisati terminima same umetnosti, to jest kao postepeni preobražaj vizuelnih formi. Ali to ne znači da treba da potcenimo društvene i intelektualne sile koje su još od romantičarskog pokreta preobražavale civilizaciju zapadnog sveta. U ovom pogledu je likovna umetnost, kao i sva umetnost, duboko upletena u opšti proces istorije i kao uzrok i kao simptom. Umetnost ima stvaralačku funkciju u tom procesu — ona nagoveštava i daje plastičnu određenost uzdržavanju ili stremljenjima koja bi inače ostala prigušena i nema. U tom smislu su umetnici društveno integrisani i delaju pre kao pojedinci rasuti po društvu nego kao članovi jedne ili više samodovoljnih i nezavisnih grupa.

Počeci ekspresionističkog pokreta u Nemačkoj vrlo snažno ilustruju ovu činjenicu. Odmah nam pada u oči činjenica da, iako su se grupe umetnika slile u određene centre, naročito *Die Brücke* u Drezdenu 1905. i *Der Blaue Reiter* u Minhenu 1911—1912, neki od najuticajnijih članova ovih grupa uporno su ostajali nezavisni u svojoj delatnosti. U ovom pogledu je tipična umetnica Paula Moderzon-Beker



Raul Difi: *Umetnik i njegov model u ateljeu u Le Avru.* 1929.

(1876—1907), jedna osetljiva priroda koja je upijala romantične uticaje Beklina i Hansa fon Marea i spajala ih s osetljivim razumevanjem Gogena i Van Goga, postižući bitno žensku nežnost, ali je ipak u svojoj izolovanosti došla do stila koji ni u kom pogledu nije nesaglasan sa stilom tog perioda koji su grupe kao *Die Brücke* svesnije formulisale. Karl Hofer (1878—1955) je još jedan nezavisni nemački umetnik tog perioda čije je delo inače stilski u skladu s opštim karakterom ekspresionizma.

Treba se setiti da su umetnici u stvaranju grupa češće podstaknuti praktičnim nego ideološkim motivima. Oni se nađu u svetu koji je neprijateljski raspoložen prema svakoj

vrsti originalnosti, u uslovima u kojima se samo udruženom akcijom otvaraju vrata i dobijaju fondovi. Takva akcija je delimično praktična, a delimično propagandna. U praktičnu stranu može da spada zajednička radionica i materijal, kao što je do izvesne mere to bio slučaj s grupom *Brücke*; a propagandna strana uključuje manifeste, časopise i knjige koji izražavaju zajednički cilj. Ali ova zajednica cilja i prakse je očiglednija u ranim i teškim danima života mladog umetnika. Postizanjem ekonomske nezavisnosti individualnost svakog člana grupe se sigurnije ističe, i njihovo jedinstvo se raspada. Prosečan život takve jedne grupe ne traje više od četiri do pet godina.

Nemački ekspresionizam ima izvesne elemente zajedničke s francuskim fovizmom, a njihov zajednički izvor nije samo u već pomenutom *Jugendstil-Art Nouveau* manirizmu već i u Van Gogovim i Gogenovim ličnijim karakteristikama. Ukoliko u nemački ekspresionizam ulazi egzotičan element — a on je naročito vidljiv u delu Emila Noldea (1867—1956), a u manjoj meri u delu Paule Moderzon-Beker, Ota Milera (1874—1930) i Maksa Pehštajna (1881—1955) — on je skoro sigurno u svakom pojedinom slučaju proizišao iz Gogena, iako se ponovo moramo setiti direktnog uticaja orijentalne umetnosti. Ali ovo nije karakterističan element za nemački ekspresionizam niti za Van Goga — ono što razlikuje ovaj stil od francuskog fovizma je jedna mnogo šira i osnovnija predrasuda — ono što je Vilhelm Voringer nazvao »transcendentalizmom gotskog sveta izraza«. Dva Voringerova traktata, *Abstraktion und Einfühlung* (1908) i *Formprobleme der Gothik* (1912), postaće presudni dokumenti u razvoju nemačkog ekspresionizma. Kao što je on sam opravdano tvrdio, prva knjiga je »postala „Sezame, otvori se" za formulaciju čitavog niza pitanja važnih za ovu epohu« — »ova doktorska teza jednog mladog i nepoznatog studenta uticala je na mnoge lične živote i na duhovni život celog jednog doba«[12]. Voringer je prvi put dao jasnu teorijsku formulaciju psiholoških motiva kojima se severnjačka umetnost razli-



Karl Hofer: *Devojka i mesec.* 1923.

kuje od klasične i orijentalne umetnosti, i otada su slikari koji su stvorili moderan ekspresionistički pokret mogli da napreduju s pouzdanjem zasnovanim na istorijskoj očiglednosti; bolje reći, na tradiciji čiji su koreni u tlu i društvenoj evoluciji transalpinskih naroda. Ova severnjačka tradicija je sama po sebi kompleksna, ali jedna činjenica je presudna — klasično prihvatanje organskog sveta kao vedrog okvira za ljudske napore, i umetnosti kao harmoničnog odraza tog sveta (veselog i utešnog naslonjačkog ideala umetnosti koji će usvojiti Matis), nije za nju dovoljno izražajno. »Njoj je pre potreban onaj stravični patos koji se vezuje za oživljavanje neorganskog.« Otud ona težnja ka uznemirenoj apstrakciji koja je uvek obeležavala istorijski razvoj umetnosti Severa i koja se ponovo javila udvostručenom snagom u naše sopstveno surovo doba; otud ona emotivna izobličavanja pri-



Edvard Munk: *Igra života.* 1899—1900.

rodnih oblika koja traže da izraze nelagodnost i strah koje čovek može da oseća u prisustvu jedne u osnovi neprijateljske i nečovečne prirode. Pošto mu je uskraćen odmor i jasno viđenje, jedino pribežište mu je da svoju uznemirenost i zbunjenost dovede do vrhunca, gde nastaje umrtvljenje i olakšanje. »Severnjakova potreba za aktivnošću, koja ne može da se pretvori u jasno saznanje stvarnosti i koja je pojačana nepostojanjem ovog prirodnog rešenja, najzad se razrešava u nezdravoj igri mašte. Stvarnost, koju gotski čovek nije mogao da preobrazi u prirodnost sredstvima oštroumnog saznanja, bila je savladana ovom pojačanom igrom mašte i pretvorena u avetinjski povišenu i iskrivljenu stvarnost. Sve postaje zlokobno i fantastično. Iza vidljivog izgleda stvari skriva se karikatura, iza beživotnosti stvari vreba tajanstveni avetinjski život, i tako sve postojeće postaje groteskno... Svima je zajednički izvestan nagon za aktivnošću koji se, pošto nije vezan ni za kakav predmet, gubi kao rezultat u beskonačnosti.«[13]

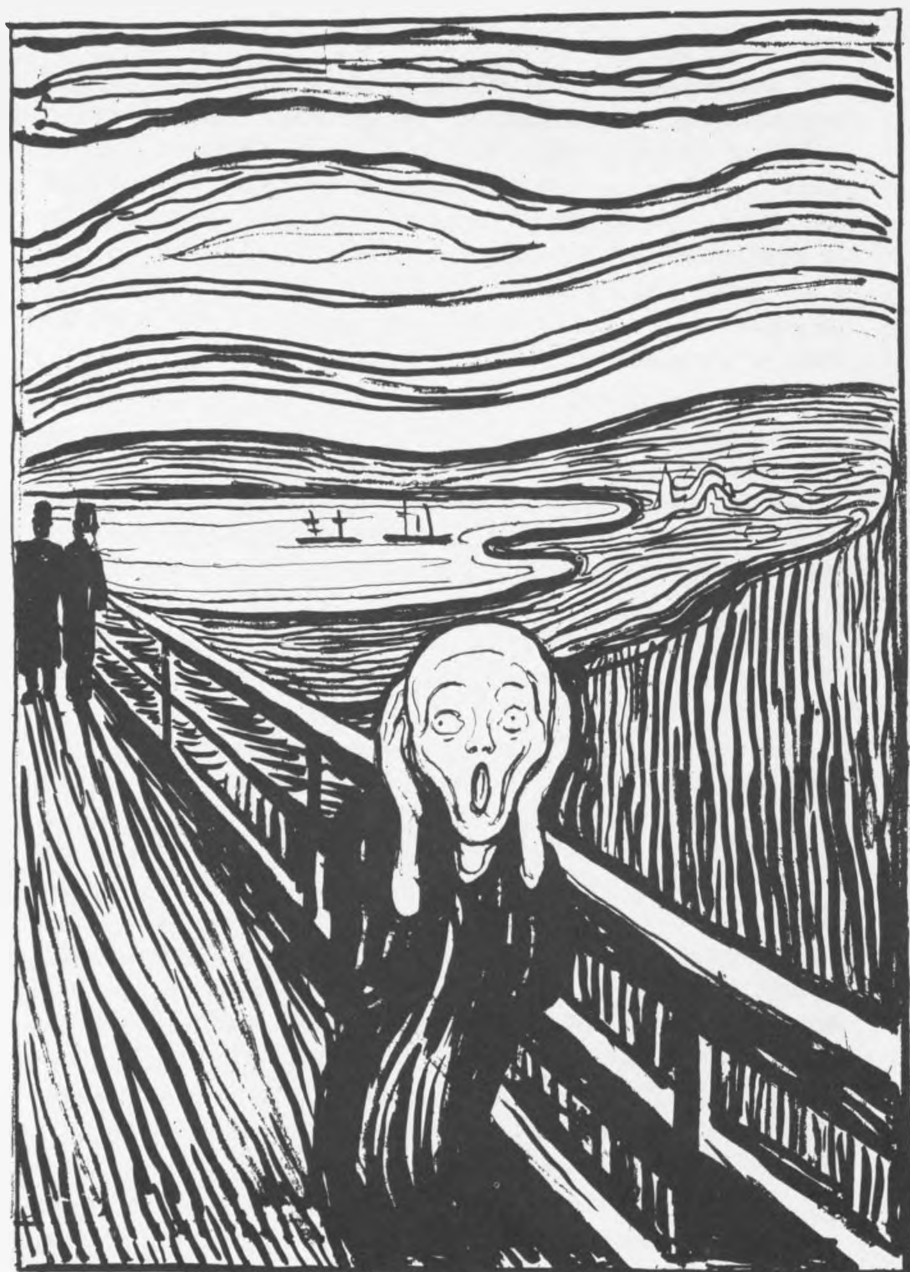


Džejms Ensor: *Devojčica s lutkom.* 1884.

U ovom pasusu ima rečenica koje opisuju sve varijante severnjačkog ekspresionizma našeg doba. Edvard Munk i Džejms Ensor (1860—1949), Ferdinand Hodler i Vincent van Gog, svi oni su tom uznemirenom energijom bili nagnani da slikaju »avetinjski povišenu i iskrivljenu stvarnost«. To je ekspresionizam i on nema apsolutno nikakve veze s mirnom uglađenošću klasične umetnosti (»objektivirano samouživanje« iz čuvene definicije Teodora Lipsa) niti s mističkom udaljenošću orijentalne umetnosti.

U ovom severnjačkom stavu, kao što je na to već i Voringer ukazao[14], sadržana je težnja ka individualizaciji i fragmentaciji. »Ličnost« se ne kultiviše zbog svojih društvenih vrednosti. Umesto toga, »individua« postaje svesna svoje izolovanosti, svoje odvojenosti i može da pojača tu svest do stanja samoodricanja ili samopreziranja (ovo jasno vidimo u tragičnom Van Gogovom životu). Ali uobičajenija posledica takve individualizacije je dobrovoljna izolacija umetnika i njegovo oslanjanje na sopstvenu subjektivnost ili introspekciju u pogledu motiva i inspiracije.

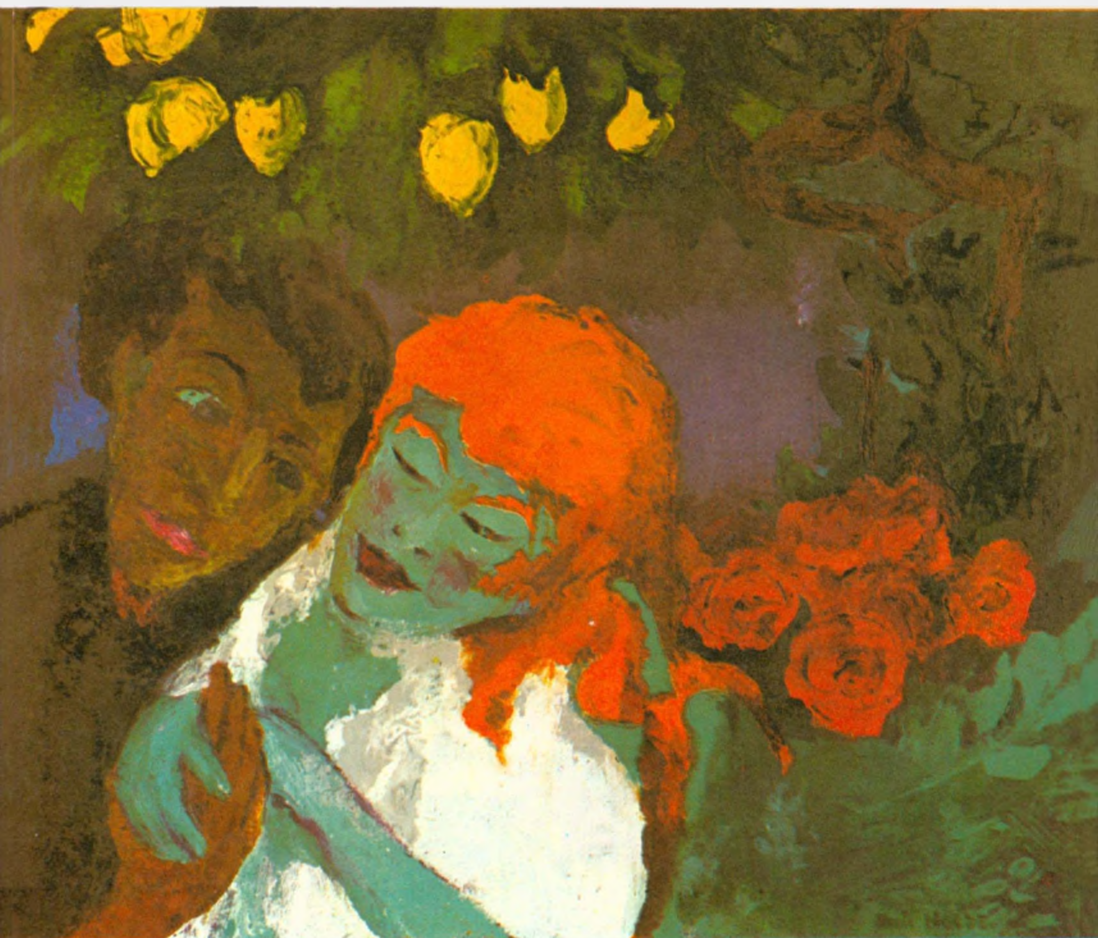
Ako preteče i osnivače ekspresionizma navedemo po starosti, naći ćemo osmoricu koji su rođeni između 1849. i 1870. — Kristijan Rolfs (1849), Ferdinand Hodler (1853), Džejms Ensor (1860), Edvard Munk (1863), Aleksej fon Javljenski (1864), Vasilij Kandinski (1866), Emil Nolde (1867) i Ernst Barlah (1870) — sva osmorica su najpresudnije godine svog života proveli boreći se u individualnoj izolovanosti, u neprijateljskoj provincijskoj sredini. Rolfs, koji se rodio prvi, razvijao se polako, ometan bolešću i siromaštvom, radeći po provincijskim školama, a stil mu se kretao od naturalizma do impresionizma i od impresionizma do postimpresionizma; tek posle 1905—1906, kad je pao pod uticaj Noldea, stil mu je dobio svoju punu ekspresionističku snagu. Zato se on teško može nazvati pretečom ekspresionizma, mada je u njega uneo iskustvo jedne prirode sazrele u mističkoj samoći. Hodler je još jedna usamljena i tajanstvena figura, osuđena na izdvojenost i patnju u jednoj od najnesimpatič-



Edvard Munk: *Vrisak*. 1895.



Kristijan Rolfs: *Umetnikova majka.* 1934.



Emil Nolde: *Limunov gaj*. 1933.

nijih mogućih sredina za umetnika — kalvinističkoj Ženevi. Ensor je veći deo svog dugog života proživeo u još većoj usamljenosti Ostendea, razvijajući svoj vrlo individualni tip mističkog ekspresionizma. Javljenski i Kandinski su rođeni u Rusiji (blizu Moskve). Iako su u životu imali mnogo dodira sa mlađim umetnicima, u suštini su bili usamljene prirode — Kandinski metafizička, a Javljenski mistična. Munk, najdominantniji uticaj u celoj Severnoj Evropi, bio je najizdvojeniji, najviše zagledan u sebe i najoštriji od svih ovih melanholičnih priroda; povremeno je odlazio u Pariz, ostajao



Ernst Barlah: *Pobuna (prorok Ilija)*. 1922.

duže vremena u Nemačkoj, ali je geografski i psihološki bio »tuđinac«, a najbliže paralele su mu duhovi kao Kirkegard i Strindberg, Ibzen i Niče. I Nolde je »tuđinac« iste rase i pozadine kao Kirkegard, usamljen, uzdržljiv, bolesno religiozan. Što se Barlaha tiče, on je kao Ruo u Francuskoj postao proročka figura zbog svog zanosa koji je istovremeno bio i humanistički i religiozan, umetnik koji je u naše društveno bespuće ulagao nepriličke ikone. Pa ipak ga je njegova skulptura, grafički radovi i drama učinila od svih umetnika najtipičnijim tumačem urođenog transcendentalizma ovog severnog sveta.

Za ovu vrstu umetnika je tipično da su vrlo svesni svoje misije i obično se dobro izražavaju i u književnosti i u likovnim umetnostima. Nolde je pisao autobiografske spise i pisma[15], Barlah nekoliko drama i autobiografiju[16], Kandinski više teorijska dela i pesme[17], Munk pesme, Hodler razne spise i pisma[18]. Sve su ovo umetnička dela sama po sebi, kao i Van Gogova pisma, a ne samo spisi dokumentarne vrednosti[19].



Emil Nolde: *Prorok*. 1912.



Karl Šmit-Rotluf: *Put za Emaus.* 1918.

Tokom ove prve decenije stoleća i mnogi drugi umetnici u Nemačkoj, Belgiji i Skandinaviji sazreli su i delali punom snagom. Za sada ću pomenuti samo one koji predstavljaju prilično blisku hronološku i stilsku paralelu s fovistima, naime, grupu koja se 1905. formirala u Drezdenu pod imenom *Die Brücke* (Most). Inicijator stvaranja ove grupe bio je Ernst Ludvig Kirhner (1880—1938), u početku student arhitekture u Drezdenu i Minhenu, a kasnije sve bliži grafici. Njegovi prvi eksperimenti (drvorezi) bili su pod uticajem *Jugendstila,* ali je i on podlegao svuda prodirućem uzbuđenju decenije — neoimpresionističkom slikarstvu, afričkoj i orijentalnoj umetnosti, Gogenu i Van Gogu. On je to svoje oduševljenje preneo na trojicu drugova, studenata arhitekture — prvo na Frica Blejla 1902, onda 1904. na Eriha Hekela (rođen 1883) i 1905. na Karla Šmit-Rotlufa (rođen 1884). Uskoro se ovom kvartetu pridružuju i drugi umetnici — Emil Nolde i Maks Pehštajn 1906, Kes van Dongen 1907. i Oto Miler 1910. Neki od njih su učestvovali vrlo kratko vreme — Nolde je ostao nepune dve godine, a Van Dongen



Ernst Ludvig Kirhner: *Pet žena na ulici.* 1913.



Maks Pehštajn: *Portret dr Paula Fehtera*. 1921.

još kraće vreme. Izvesno vreme su s ovom grupom izlagali i švajcarski slikar Kino Amije (rođen 1868) i finski slikar Aksel Galen-Kalela (1865—1931). Ali Kirhner, Hekel, Šmit-Rotluf i Pehštajn su bez sumnje bili glavni stubovi »Mosta« — živeli su i radili zajedno, delili materijal i novac, i zajedno pravili biltene, kataloge, plakate, drvoreze i litografije, koji su ovoj grupi dali neobično povezanu istorijsku dokumentaciju.

Grupa *Brücke* se raspala 1913, kada su, možda, njihove individualne razlike postale suviše očigledne za jedan zajednički front. Već su bili počeli i da nalaze tržište za svoja dela, što u konkurentskoj ekonomiji stvara veliki pritisak na jedinstvo grupe. Međutim, do 1913. ekspresionističko vrenje se proširilo po celoj Nemačkoj. Naročito je Minhen postao centar aktivnosti. Učestale su izložbe, a iz inostranstva su prodirali novi uticaji. U Minhenu je Vasilij Kandinski razrađivao u teoriji i praksi onaj drugi vid severnjačke sen-



Oto Miler: *Ciganke sa suncokretima.* 1927.

zibilnosti, njen »nagon za samootuđivanjem«, onaj iskonski nagon, kako ga je Voringer nazvao 1908, koji »teži čistoj apstrakciji kao jedinoj mogućnosti počinka unutar nereda i mračnosti slike sveta i nagonskom nužnošću stvara iz samog sebe geometrijsku apstrakciju«. Ovo je bila reakcija na onu istu sliku sveta s kojom su se suočili i ekspresionisti, a umetnici novog pravca su u većini slučajeva proizašli iz prethodne faze ekspresionizma. Ali glavni stubovi »Mosta« su čvrsto stajali. Ni Nolde ni Kirhner, ni Pehštajn ni Šmit-Rotluf nisu se odrekli svojih bitno humanističkih ideala. U tom pogledu (a uprkos stilskim razlikama o kojima sam već govorio) oni se mogu povezati s fovistima kao što su Matis, Deren i Vlamenk, koji su se oduprli geometrijskoj apstrakciji kubizma. Kao što je Voringer istakao u *Obliku u gotici,* oni se u osnovi ne razlikuju po stilu od severnjačkih ekspresionističkih umetnika srednjeg veka. Iluminirani rukopisi, skulpture, rezbarije od slonovače i vitraji jedanaestog, dvanaestog i trinaestog veka izražavaju isti patos sličnim potresnim iskrivljavanjima, istim uznemirenim realizmom. Ideološke razlike — jer je u dvadesetom veku privatni introspektivni misticizam zamenio kolektivne slike hrišćanskog misticizma — samo prikrivaju istovetnost vizuelnih načina izražavanja. Dela modernog ekspresioniste kao što je Barlah, još uvek nadahnuta srednjovekovnim religioznim duhom, čemerno dokazuju ovu činjenicu.



Erih Hekel: *Rađanje sunca.* 1914

TREĆE POGLAVLJE

Kubizam

Utvrdili smo da u istoriji ili teoriji fovizam ima malo opravdanja kao naziv koji nešto označava. I kubizam je dvosmislen izraz, podrugljiv po poreklu i ograničene primene. Pa ipak je kubistički pokret, za koji se može reći da je počeo 1907. a završio se izbijanjem rata 1914, imao izvesnu stilsku povezanost koja je fovizmu nedostajala. Kad su dotični umetnici već napustili taj stil ili ga preobrazili u nešto drugo, on je još dugo i dalje trajao kao uticaj u arhitekturi i dekorativnim umetnostima novog veka. Posledice jednog individualnog čina percepcije bile su i ostaju neizračunljive.

Taj individualni čin percepcije sačuvan je u Pikasovoj slici koja se sad naziva *Les Demoiselles d'Avignon* (str. 69). Započeta je u proleće 1907, ali tek posle mnogih prethodnih studija. Datum završavanja dela je nesiguran iako je Pikaso priznao da su dve figure na desnoj strani kompozicije, koje nisu u skladu s ostalim delovima slike, slikane kasnijeg datuma — a koliko kasnije, to on nije mogao ili nije hteo da kaže.[1] Datum završetka dela je prilično važan jer od njega zavisi da li možemo da kažemo da je na ovu sliku uticala afrička skulptura ili nije. Sam Pikaso je rekao da je afričku skulpturu prvi put video u etnografskom odeljenju *Palais du Trocadéro* u jesen iste 1907. godine; to znači, posle slikanja *Les Demoiselles*.[2] Ali vizuelna očiglednost, kao što je gospodin Džon Golding jasno pokazao[3], dokazuje da je do

tog presudnog iskustva došlo baš dok je radio na slici, koja je stvarno stilski nepovezana i koju sam Pikaso nikad nije smatrao »dovršenom«. Lica triju »demoiselles« na levoj strani slike su nesumnjivo pod uticajem iberske skulpture.[4] Tu skulpturu je Pikaso proučavao u Luvru, pa je čak i sam imao dve iberske skulpture u doba kad je počeo da slika *Les Demoiselles.*[5] Međutim, prilike dvojice mornara na desnoj strani slike, od kojih jedna čuči a druga stoji i razmiče zavesu, direktno su pod uticajem afričke crnačke skulpture, na koju je Pikasu prvi put obratio pažnju Matis 1906, a koju je on počeo da shvata i ceni tokom 1907. pri slikanju slike *Les Demoiselles.* Pikaso je otkrio umetnost koja je u suštini bila pojmovna (on sam ju je nazivao »raisonnable«), i kubizam se pomalja kao spajanje pojmovnog ili racionalnog elementa afričke umetnosti sa Sezanovim principom ostvarivanja motiva.

Međutim, nema sumnje da slika *Les Demoiselles* otkriva Sezanov uticaj kao glavni. Pikaso je u ranim fazama svog razvoja, kao i većina »čuda« od umetnika, bio lutajući eklektičar. U njegovom delu se pojavljuju uticaji s raznih izvora — romanska umetnost rodne mu Katalonije, gotska umetnost uopšte, špansko slikarstvo šesnaestog veka (naročito El Grekovo delo) i, najzad, dela njegovih neposrednih prethodnika, kao što su Tuluz-Lotrek i fovisti, koje je upoznao kad se prvi put nastanio u Parizu. Ali ti uticaji su bili relativno sporadični i površni: Sezanov uticaj je bio dubok i stalan.

Sezanove slike koje su bile izložene u Jesenjem salonu 1904. i 1905, i ponovo 1906. u istom Salonu, izazvale su mnogobrojne kritike i pohvale.[6] U Parizu je 1907. održana spomen-izložba sa pedeset šest slika tad već duboko poštovanog majstora iz Eksa. Možda je Pikaso video sve, a svakako bar neke od ovih izložbi. Sezanove slike je mogao da vidi i u Volarovoj galeriji. Ako se kompozicija *Les Demoiselles* uporedi s brojnim Sezanovim *Baigneuses,* poreklo ove grupe je očigledno: suštinska razlika je u tome što je Sezanova piramidna struktura zamenjena vertikalnim paralelama, ali je



Pablo Pikaso: *Les Demoiselles d'Avignon*. 1907.

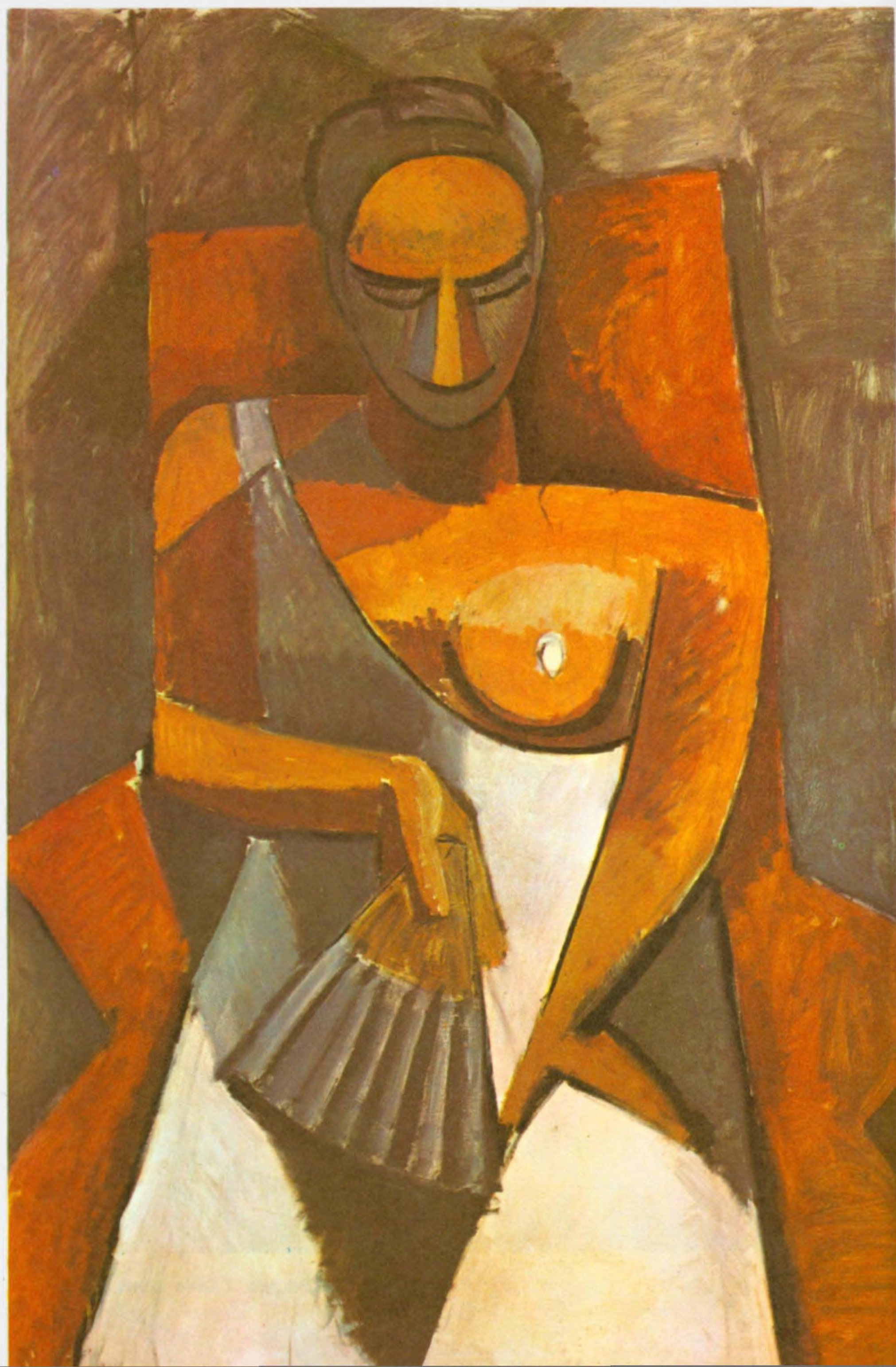
stav nekih individualnih figura istovetan.[7] Međutim, na dovršenoj slici se pojavljuju izvesne novine za koje nema paralela u Sezanovim *Baigneuses,* naročito geometrizacija oštro ocrtanih figura i nabori draperija pred kojima se devojke zabavljaju.

Pitanja porekla i sličnosti nisu sama po sebi važna. Značajan je novi stil koji se javlja iz njihovog potpunog stapanja i koji će biti presudan za celu budućnost zapadne umetnosti. Ali, pre nego što se spajanje dovrši, doći će do pojačanog afričkog uticaja. *Žena u žutom (Le Corsage Jaune)* iz 1907, u Pulicerovoj zbirci, *Igračica* slikana iste godine, u Krajslerovoj zbirci; *Prijateljstvo* (proleće 1908), u Muzeju moderne zapadnjačke umetnosti u Moskvi, i *Glava* slikana u leto 1908. (takođe u Krajslerovoj zbirci) — sve je ovo direktno prenošenje »racionalnosti« afričke crnačke skulpture u slikarske kompozicije. U jednom ili dva slučaja je čak moguće ukazati i na poreklo tipa afričke skulpture koja mora da je poslužila kao model.[8]

Slika *Les Demoiselles* sadrži elemente geometrizacije koji ulaze u iste stilske elemente u kubizmu, ali to još uvek nije kubistička slika. Dvogodišnji period od proleća 1907, kad je počeo da slika *Les Demoiselles,* pa do leta 1909, kad je proveo neko vreme u Orta de Ebro u Španiji, bio je za Pikasa period snažnog ponovnog proveravanja. I ne samo za Pikasa. David Henri Kanvajler, čija će galerija biti žiža novog razvoja, upoznao ga je u jesen 1907. s jednim mladim slikarem iz Avra, Žoržom Brakom (1882—1963). Sledeće godine (1908) na Monmartru se formirala grupa slikara i pesnika poznata kao *Groupe du Bateau-Lavoir* (nazvana po kući u kojoj je Pikaso živeo od 1904, a koja je imala nadimak »ploveća perionica«). Pored Braka i Pikasa, u njoj su bili i Maks Žakob, Mari Loransen (1885—1956), Gijom Apoliner, Andre Salmon, Moris Renal, Huan Gris (1887—1927) i Gertruda i Leo Stejn. Iste godine je Apoliner uveo u grupu Fernana Ležea (1881—1955), mada je Leže došao u blizak lični dodir s Pikasom i Brakom tek 1910. Tokom 1909. došlo je nekoliko novih članova — Rober Delone (1885—1941), Alber Glez



Pablo Pikaso: *Glava žene*. 1909.





Pablo Pikaso: *Portret Ambroaza Volara.* 1909—1910.

← Pablo Pikaso: *Žena koja sedi s lepezom.* 1908.



Pablo Pikaso: *Fabrika u Orta de Ebro.* 1909.

(1881—1953), Ogist Erben (rođen 1882), Anri Le Fokonje (1881—1946), Andre Lot (rođen 1885), Žan Metsenže (1883—1956), Fransis Pikabija (1878—1953) i vajar Aleksandar Arhipenko (rođen 1887).

Teško je razdvojiti individualne doprinose pojedinih članova grupe ovoj formaciji kubističkog stila, ali bi pogrešno bilo smatrati uticaj Pikasa kao preovlađujući. Izvesni Brakovi pejzaži naslikani u Estaki u leto 1908. vrlo blisko naslućuju pejzaže koje je Pikaso slikao u Orta de Ebro u leto 1909. (uporediti Brakove *Kuće u Estaki* iz 1908. s Pikasovom *Fabrikom u Orti* iz 1909). Brak je tokom cele svoje karijere radržao izvestan stilski integritet, vrlina kojom se Pikaso ne može pohvaliti, a taj integritet datira iz perioda formiranja kubizma. Pa ipak, kad se Pikaso vratio iz Orte u leto 1909. i u galeriji Ambroaza Volara priredio izložbu slika koje je naslikao tog leta, odmah je bilo jasno da je kubizam dobio novo značenje. Ono što je u *Les Demoiselles* predstavljalo



Žorž Brak: *Kuće u Estaki.* 1908.

manirizam, u portretu *Fernande* (Muzej moderne umetnosti u Njujorku) pretvorilo se u stil.

Ovaj stil se obično razlikuje od ranijih faza kubizma kao »analitički«, ali ovaj izraz navodi na misao o intelektualnom i metodičnom priliženju slikarstvu koje su i Pikaso i Brak odbacili i stalno insistirali na suštinski intuitivnoj ili čulnoj prirodi svoje kreativne delatnosti. Naravno, postoji vrlo celovita i dosledna geometrijska »strukturizacija« sadržaja, onakva kakvu je na manje očigledan način upražnjavao Sezan. Ali do toga se došlo (vidi str. 18) pomoću »modulacije«, to jest pomoću senzitivnog usklađivanja sastavnih planova, s tom razlikom što su sad Brak i Pikaso napustili pokušaj da ovaj problem rešavaju pomoću boje i u suštini se oslonili na svetlost i senku. Sam Pikaso je definisao kubizam kao »umetnost koja se prvenstveno bavi formom, a kad je forma ostvarena, onda živi svojim sopstvenim životom«. Cilj nije u tome da se dati sadržaj *analizira:* u istoj



Pablo Pikaso: *Igrač karata.* 1913—1914.



Žorž Brak: *Mlada devojka s gitarom.* 1913.

izjavi Pikaso se odrekao svake istraživačke ideje koju je on shvatao pre kao »glavnu manu moderne umetnosti«. Kubizam je ostao, rekao je, u granicama i ograničenjima slikarstva kakvo se uvek upražnjavalo — možda su drukčiji samo slikani sadržaji, »pošto smo u slikarstvo uveli stvari i oblike koji su ranije bili ignorisani«. Ali »matematika, trigonometrija, hemija, psihoanaliza, muzika i ostalo dovedeni su u vezu s kubizmom zato da se on lakše protumači. Sve je to gola učenost, da ne kažem besmislica, koja je dala loše rezultate, zaslepljujući ljude teorijama«[9].

Isključenje boje dalo je skulptoralan efekat veličanstvenom nizu portreta i mrtvih priroda koje su Pikaso i Brak naslikali u sledeće dve-tri godine, ali to je jedna fragmentarna skulptura, kao odražena u mozaičkom ogledalu. Kad je Pikaso s vremena na vreme vajao (u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku se nalazi *Ženska glava* od bronze iz 1909), taj fragmentarni efekat je postignut uglastim iskrivljavanjem modelirane površine. U ovom slučaju (što je isto toliko očigledno i u slikama ovog perioda) analiza nema »naučnog« opravdanja (ni anatomski ni po spoljnom izgledu — portreti, na primer, ne liče na originale po njihovim karakterističnim crtama). Data forma je tu da živi sopstvenim životom, a to je život kojim zrači prvobitni predmet i koji se ponovo ostvaruje u umetničkom delu.

Ako izraz »analitički« ne odgovara kubističkom slikarstvu Braka i Pikasa u periodu između 1910. i 1912, onda za sledeću fazu njihovog rada, koja se nastavlja sve do izbijanja rata, još manje odgovara izraz »sintetički«, koji je sam po sebi suprotnog značenja. U stvari, nemoguće je praviti estetsku razliku između te dve faze stila u razvoju. Elementi koji će dominirati u slikama od 1913. do 1914. (delovi muzičkih instrumenata, štampani fragmenti, tkivo drveta, itd.) prisutni su u embrionu i u slikama iz 1910—1912. Pikasova *Devojka s mandolinom* iz 1910. još uvek se može prepoznati kao portret Fani Telje. Ali *Harmonikaš* iz 1911. već je nepoznat, a *Ma Jolie* iz 1911—1912. bez ikakvih snažnih prelaza



Žorž Brak: *Glava devojke.* 1929.

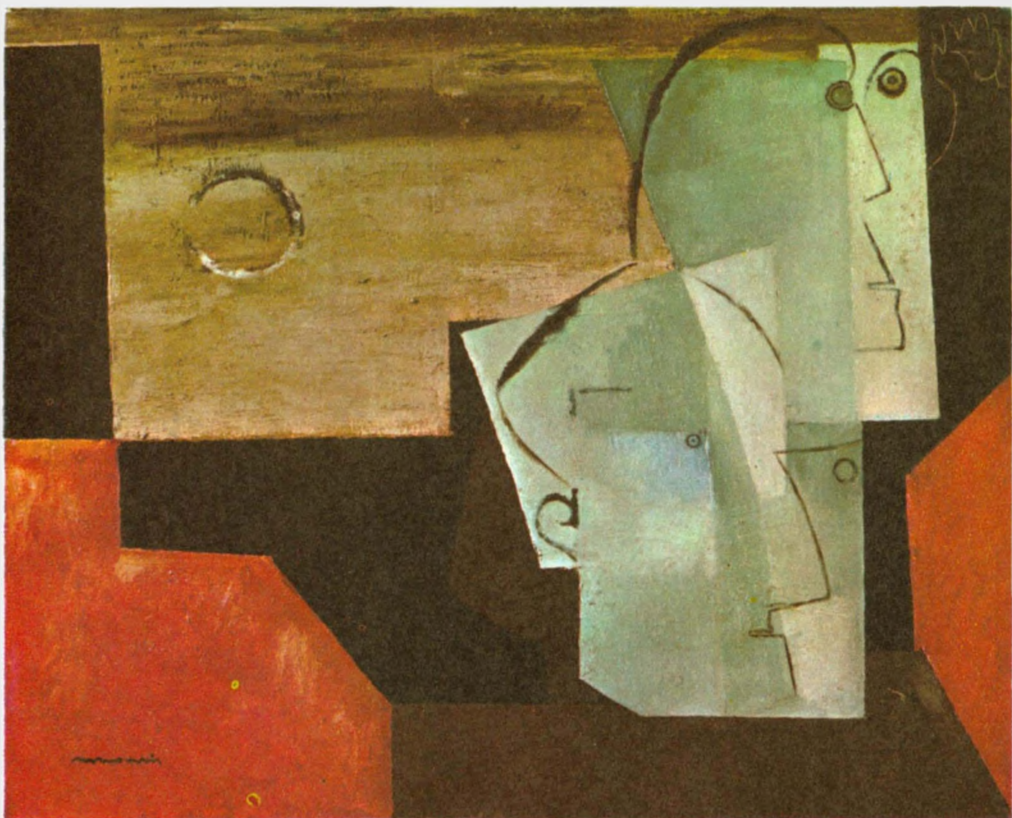
uvodi tipografiju koja će postati tako dominantna odlika kolaža iz 1913—1914. Pomoću analogije može se govoriti o »rokoko« kubizmu nasuprot ranijem »klasičnom« kubizmu, ali stil je sam čovek, to su oni vizuelni elementi koje on odabere da bi stvorio životvornu organizaciju forme.

I pored toga, postepenim uvođenjem novih elemenata, pored boje, došlo je do dalje promene Pikasovog stila, koja će



Rože de la Frene: *Bračni život.* 1913.

ga odvesti daleko od kubizma. Ali, pre nego što nastavimo da govorimo o tom razvoju, moramo da ispitamo dalje širenje samog pokreta. Brakov razvoj se nastavio paralelno s Pikasovim sve do izbijanja rata, u kome je učestvovao i bio ranjen. Posle rata je nastavio rad tamo gde ga je prekinuo, ali samo da bi učvrstio položaj do koga je dospeo 1914. Geometrijski izraz je postepeno ublažavan da bi ustupio mesto slobodnijim i tečnijim oblicima, privatnoj ikonografiji besprekornog ukusa — umetnosti umirujućoj i utešnoj kao što je Matisova. Brak je postao ono što se ponekad naziva »slikarev slikar«, tako da je s gledišta slikara mlađe generacije, kao što je Petrik Hiron, moguće tvrditi da je Brak »najveći živi slikar«, a pri tom »podsetiti savremenu publiku, presićenu blistavim i uzbudljivim novinama i svakovrsnim



Luj Markusi: *Dva pesnika*. 1929.

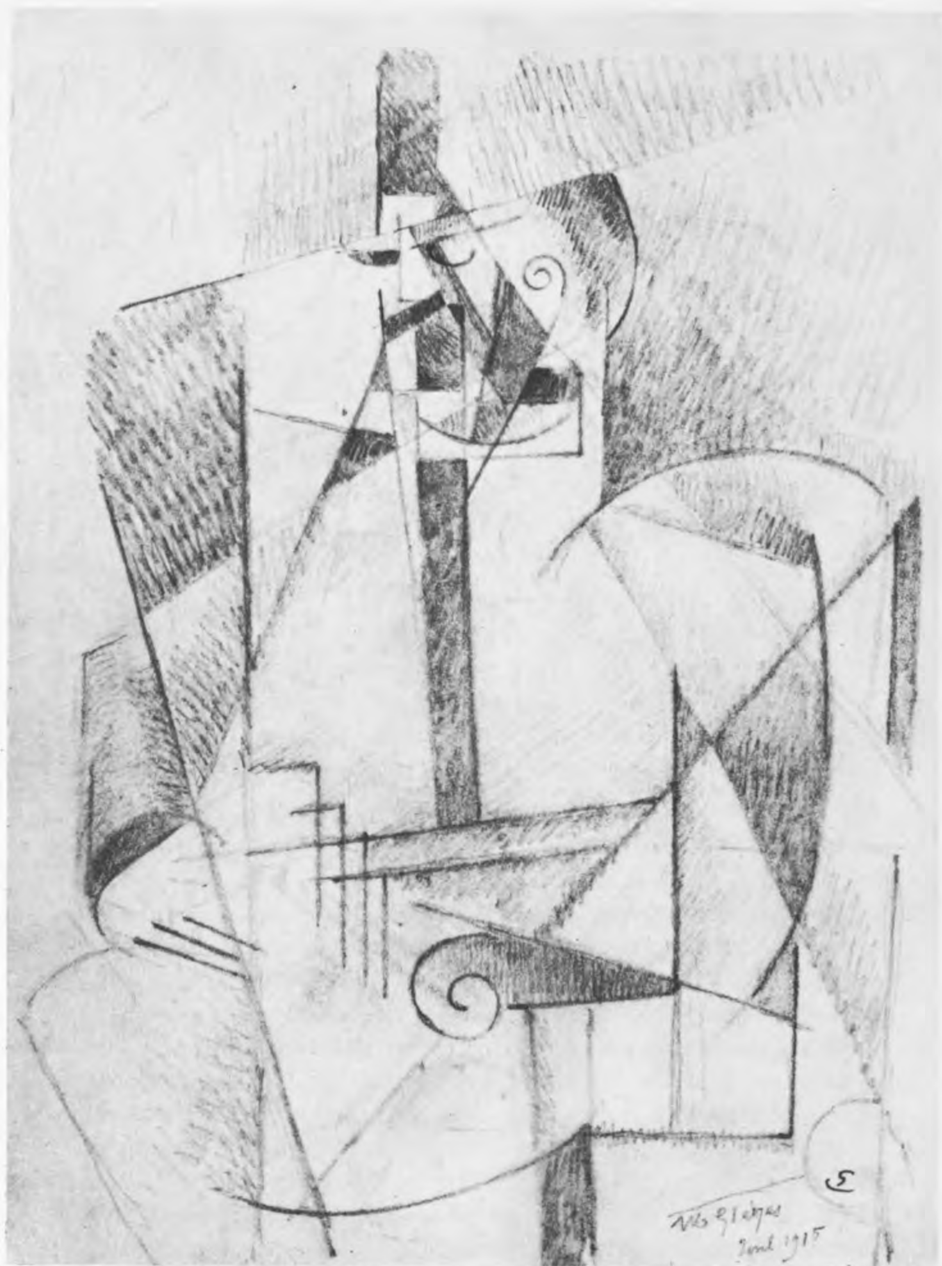
spontanim izražavanjima, da su, najzad, stalnost, veličanstvenost, odmerenost, jasnost i spokojstvo najviše vrline slikarske umetnosti«[10]. To je tačno, ali naše doba zahteva druge vrline: novi način gledanja kojim bi se izrazila nova dimenzija svesti — ne samo sklada nego i istine koja je, avaj, fragmentarna i neutešna.

Kubističkom pokretu se posle 1909. pridružuju novi članovi. Oni od 1909. su već pomenuti. Godine 1910. prilaze Rože de la Frene (1885—1925), Luj Markusi (1883—1941) i tri brata Dišan [Žak Vilon (rođen 1875), Dišan-Vilon (1876—1918) i Marsel Dišan (rođen 1887)]. Tad je već postalo neizbežno cepanje grupe. Nova grupa, *Groupe de Puteaux*, okupila se oko Žaka Vilona, a u njoj su bili Glez, La Frene, Leže, Metsenže, Pikabija i Frank Kupka (1871—1957).



Huan Gris: *Glava žene.* 1922.

Godine 1912. stupili su u vezu s ovom grupom Pit Mondrijan (1872—1944), koji je 1910. došao iz Holandije u Pariz, i Dijego Rivera (1886—1957), koji je skoro u isto vreme stigao iz Meksika. Ali, što se više povećavao broj kubista samostalnog stila, postajalo je sve jasnije da je u pokretu bilo ne samo nesumnjivih individualnosti nego čak i stilskih protivrečnosti. Na tu pojavu je 1912. ukazalo izdavanje Glezove i Metsenžeove knjige *Du Cubisme*, otkrivajući težnju s kojom se osnivači pokreta, Brak i Pikaso, nikad ne bi složili. Ta težnja, koja je možda sadržana u mehanističkoj sklonosti naše moderne civilizacije, jeste izraz, možda nesvestan, volje da se princip *kompozicije po ugledu na prirodu* zameni principom *autonomne strukture.*[11] Odmah ćemo videti kako se sledećih godina ova težnja razvila u potpuno nefigurativne tipove umetnosti, ali u periodu koji razmatramo takav ishod se nije mogao predvideti. U knjizi *Les peintres cubistes,* koju je Gi-



Alber Glez: *Studija 5 za »Portret jednog vojnog lekara«*. 1915.



Žan Metsenže: *Pejzaž*. 1912.

jom Apoliner napisao oko 1911—1912. a objavio 1913, ova »naučna« tendencija se s pravom dovodi u vezu sa Seraom, »u čijim se delima nadmeću snaga stila i skoro naučna jasnost koncepcije«. Metsenže je bio taj koji je prihvatio tu »intelektualnu viziju« i »približio se uzvišenom«. »Njegova umetnost«, pisao je Apoliner u to vreme, »stalno sve apstraktnija ali uvek ljupka, uzdiže se i pokušava da reši najteže i najnepredviđenije estetske probleme. Svaka njegova slika sadrži po jedan sud o vasioni, a celo njegovo delo je kao noćno nebo kad oslobođeno oblaka podrhtava ljupkom svetlošću. U njegovim delima nema ničeg neostvarenog. Poezija oplemenjava i najsitniju njihovu pojedinost.«[12]



Huan Gris: *Boca i čaša.* 1914.

Što se tiče Gleza, koji se neizbežno vezuje za Metsenžea, njegov cilj su bile »uzvišena preciznost« i »sposobnost individualiziranja apstrakcija«. »Svi likovi u delima Albera Gleza nisu jedan isti lik, niti je sve drveće isto drvo, ni sve reke jedna reka; ali, ako posmatrač teži uopštavanju, može lako da stvori opšti pojam o ljudskom liku, drvetu ili reci jer je slikarevo delo ove predmete uzdiglo na jedan viši stupanj plastičnosti na kome su svi sastavni elementi individualnih karaktera naslikani s istom dramatičnom veličanstvenošću.«

Ma koliko bili značajni u istraživačkoj etapi razvoja kubizma, Glez i Metsenže nisu imali onaj konačni značaj kao slikar kome je Apoliner dao jedno malo škrto priznanje: Huan Gris. Apolineru je izgledalo da je Huan Gris u opasnosti da postane suviše dekorativan (aranžer izloga), »suviše snažan i suviše osiromašen; to je duboko intelektualna umetnost, čisto simboličkog značaja u odnosu na boju«. Ovo je tačna primedba, ali ona ne dodiruje ono što je najznačajnije u umetnosti Huana Grisa — njegovu sposobnost da kombinuje »kompoziciju po ugledu na prirodu« s autonomnom strukturom prostora slike. Gris je to činio tako što je prvo planirao strukturu slike, a onda je u taj okvir umetao sadržaj; zbog toga je stil koji je iz toga proizašao nazvan »sintetičkim« kubizmom. Taj proces slikanja je duboko uticao na razvoj nefigurativne umetnosti u posleratnim godinama — iako je Grisov lični razvoj u godinama neposredno pred njegovu smrt 1927, kad mu je bilo tek četrdeset godina, bio razočaravajući i daleko više odgovarao Apolinerovom izrazu »osiromašen«. Zajedno sa slikarima kao što su Glez i Lot, on je primer lakoće s kojom neki novi stil postaje nov oblik akademizma.

Još jedna ilustracija nelogičnosti istorijskog razvoja umetnosti je u tome što jedan relativno manje značajan slikar, kao Gris, ima očigledniji uticaj nego jedna od glavnih figura modernog pokreta koja proističe iz iste estetske pozadine — Fernan Leže (1881—1955). Leže se držao malo po strani od *Groupe du Bateau-Lavoir* na Monmartru. Od 1905. do 1906.

je pod uticajem Matisa i fovista uopšte, a onda je i on otkrio značaj Sezana i izgleda da je bukvalnije od svih slikara tog vremena primio k srcu čuvenu Sezanovu primedbu o interpretiranju prirode pomoću valjka, lopte i kupe.[13] Njegova prva velika slika u ovom stilu, *Nagi u šumi* iz 1910. — sad u Kreler-Milerovom muzeju u Oterlou (Holandija), predstavlja jednu gusto zbijenu grupu tih geometrijskih oblika. Do 1911, kad je naslikao *Pušače,* koji se sad nalaze u Muzeju Solomona Gugenhajma u Njujorku, našao je jedan slobodniji i ličniji izraz koji je on sam dobro opisao:

»Biti slobodan *a ipak ne izgubiti dodir sa stvarnošću,* to je drama one epske figure koju različito nazivaju pronalazačem, umetnikom ili pesnikom. Danima i noćima, tamnim ili bleštavo osvetljenim, sedeći u nekom blistavom baru; ponavljane vizije oblika i predmeta okupanih veštačkom svetlošću. Drveće prestaje da bude drveće, senka preseca šaku na šanku, jedno oko deformisano svetlošću, promenljive si-

Fernan Leže: *Biciklisti.* 1944.





Fernan Leže: *Grad.* 1919.

luete prolaznika. Život fragmenata: crveni nokat, oko, usta. Elastični efekti proizvedeni komplementarnim bojama koje predmete pretvaraju u neku drugu stvarnost. On se svim ovim ispunjava, ispija čitavu ovu snažnu trenutnost koja ga preseca u svim pravcima. On je sunđer: osećaj da si sunđer, prozračnost, tananost, novi realizam.«[14]

U razvoju Ležeovog slikarstva između 1911. i 1918. postoji izvesna neposrednost ili logičnost koja nedostaje drugim kubistima ovog perioda. Možda je on u početku oklevao, ali, kad je jednom našao svoj izraz, istrajno ga je razvijao. Uvek je polazio od vizuelnog iskustva i, mada je često dospevao do krajnje apstrakcije u kojoj je teško prepoznati motiv, ipak je ostajao u dodiru sa svojim originalnim vizuelnim iskustvom i s uopštenim pojmom stvarnog prostora i životnih oblika.

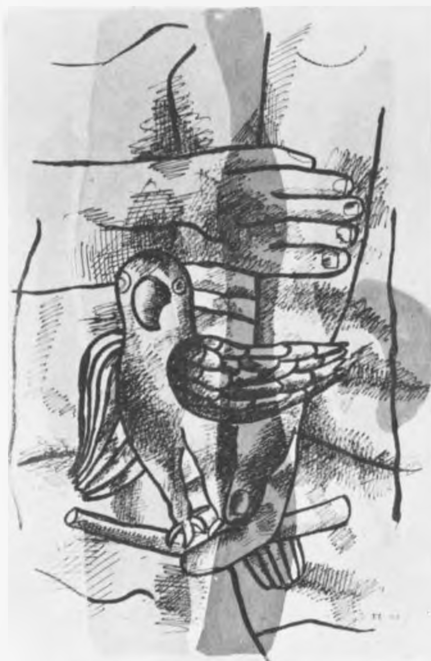


Fernan Leže: *Vojnik s lulom.* 1916.

Možda bi se razvio u pravcu čisto formalne umetnosti da nije bilo rata u kome je učestvovao kao kopač rovova. »Za te četiri godine«, priznao je on jednom, »bio sam odjednom bačen u stvarnost koja je bila zaslepljujuća i nova. Kad sam napustio Pariz, stil mi je bio potpuno apstraktan: period slikarskog oslobađanja. Odjednom sam se našao na ravnoj nozi s celim francuskim narodom. Moji drugovi u Inženjerijskom korpusu bili su rudari, mornari, metalci i drvoseče. Među njima sam otkrio francuski narod. U isto vreme me je zaslepljivalo ležište topa od 75 milimetara koji je nepokriven stajao na suncu: čarolija svetlosti na belom metalu. To je bilo dovoljno da zaboravim apstraktnu umetnost iz 1912—1913. godine.«[15]

To je bilo pravo vizionarsko otkriće. »Kad sam jednom zagrizao u takvu vrstu realnosti, nikad više nisam napuštao predmete.« Ovo može da bude istina u tom smislu što će otad njegovi slikarski motivi da budu vezani za život ljudi ili za mehaničke vidove moderne civilizacije. Pa ipak, ima slika još iz 1920. (*La Tombola*, u Kanvajlerovoj zbirci; ilustr. u Kuperovoj knjizi, str. 89) koje su isto toliko apstraktne kao i bilo koje iz 1912—1913, a čak i mnogo kasnije ima *nature mortes* u kojima je funkcija vizuelne slike čisto formalna ili »pojmovna«. Svežanj ključeva, karta za igranje ili jedan list, ne označavaju ništa osim ravne površine čiste boje na slici koja po Apolinerovim rečima »sadrži sopstveno objašnjenje«.

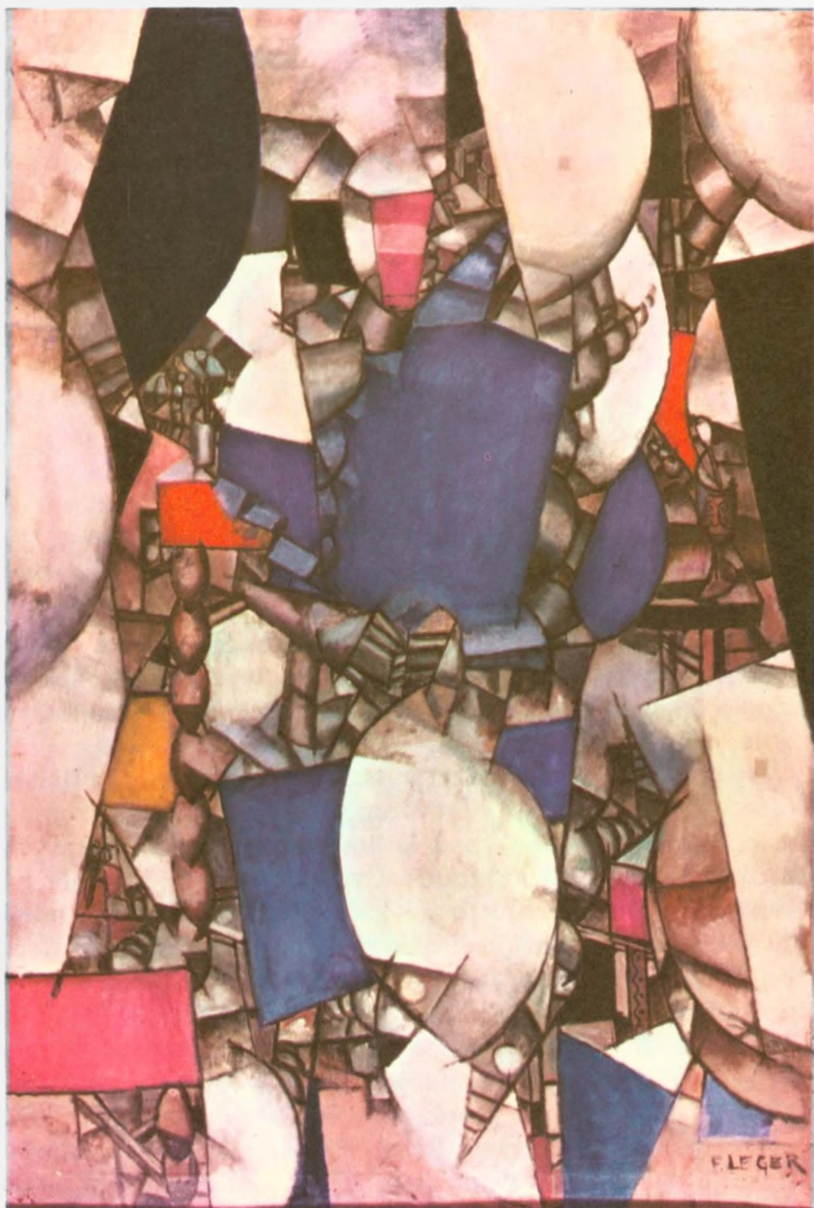
Uprkos svom ogromnom integritetu (ili možda baš zbog njega), Leže ima malo sledbenika. Dok će u svakoj evropskoj i američkoj zemlji biti stotinama podražavalaca Pikasa, svega će jedan ili dvojica usvojiti Ležeov lični izraz.[16] Više neposrednog uticaja (odvojeno od ličnih odlika kao što su njegova jednostavnost i čovečnost) izvršio je svojom dinamičnom upotrebom čiste boje, pod čim podrazumevam oslobađanje boje od njene figurativne uloge da bi postala čisto dekorativna. Leže spada u one velike slikare, kao što su Veroneze ili Tijepolo, koji se nisu ustručavali od dekorativne pri-



Fernan Leže: *Papagaj*. 1940.

mene svoje umetnosti. Uvek je s radošću dočekivao mogućnost da slika freske u kojima je njegova zaprepašćujuća energija mogla da se razmahne u velikim ritmičkim površinama čiste boje.

Ovim kolorističkim vidom kubizma bavio se i Rober Delone (1885—1941), koji je odgovoran za jedno drugo skretanje ortodoksnog kubizma (pod kojim podrazumevam Pikasov i Brakov »analitički« kubizam). Ovo skretanje je Apoliner nazvao orfizmom i definisao ga kao »umetnost slikanja novih struktura elementima koji nisu pozajmljeni iz vizuelne sfere, nego ih umetnik stvara potpuno sam i daje im punoću stvarnosti. Dela orfičkog umetnika moraju da istovremeno pružaju čisto estetsko zadovoljstvo, strukturu jasnu samu po sebi i jedno uzvišeno značenje, to jest sadržaj. To je čista umetnost«[17]. Apoliner je, pišući oko 1912, s ovim »značajnim pravcem« povezao imena Ležea, Pikabije i Marsela Dišana. Kasnije su se Deloneu pridružili već pomenuti češki slikar Frank (František) Kupka i dva Amerikanca, Patrik Henri



Fernan Leže: *Žena u plavom*. 1912.



Rober Delone: *Prozor*. 1912–1913.

Brus (1880—1937) i Stenton Mekdonald Rajt (rođen 1890), kao i ruska slikarka Sonja Terk, kojom se Delone oženio. Parižanin po rođenju, Delone je 1909. ušao u *Groupe du Bateau-Lavoir*, posle ranog razvoja s uobičajenom fovističkom i sezanovskom fazom. Apoliner je kubizam koji je razvio Delone opisao kao »nagonski«, i on se zaista zasnivao na strasti koja je davala prvenstvo boji — »sama boja je oblik i sadržaj«, izjavio je Delone. Ali se isto toliko zasnivao i na nazovi naučnim eksperimentima impresionista, i u tom pogledu Delone je pokušavao da produži istraživanja Seraa i Sinjaka i, kao ovi umetnici, proučavao je naučne traktate Mišela Ežena Ševrela. Ali je bio obuzet i problemima forme, kao Pikaso i Brak, a naročito je težio da na istoj slici kombinuje različite vidove likova i stvari. Tu vrstu slikanja je nazvao *Simultanéisme* i kasnije ga je okarakterisao ovim rečima: »Ništa ni vodoravno ni uspravno — svetlost sve deformiše, sve razlaže.« Ovom stranom svog dela približio se savremenim futuristima, čija će istovremena delatnost biti opisana u sledećem poglavlju. Deloneova originalnost i značaj u istoriji moderne umetnosti je u tome što je postepeno došao do toga da mu motiv više nije bio potreban i što se za svoje efekte oslanjao na geometrijsko iskorišćavanje prelamanja samog spektra. Slike su mu postale ono što bi se moglo nazvati fragmentiranim dugama, a 1912. je naslikao jednu potpuno »nepredmetnu« kompoziciju (Le Disque), to jest kompoziciju koja ne potiče od motiva u prirodi, već je komponovana kao geometrijska šema boja. U Minhenu je Kandinski već eksperimentisao s »improvizacijama« koje su isto tako bile potpuno nepredmetne ili nefigurativne. Deloneov orfizam je u početku bio više geometrijski, ali su u suštini oba umetnika imala istu preokupaciju. Na prvoj izložbi novoosnovane grupe (*Der Blaue Reiter*) u Minhenu, decembra 1911. (vidi str. 224), učestvovao je i Delone, i otada su Delone i Kandinski došli u blisku vezu preko pisama i, tako reći, razvijali se na zajedničkom frontu. Doista, Deloneov uticaj u Nemačkoj je bio daleko veći nego ikad u Francuskoj.



Rober Delone:
Sunčevi koluti. 1912—1913.

Među slikare na koje je imao presudan uticaj moramo ubrojati Franca Marka i Paula Klea.

Već krajem 1910. prvobitno saznanje iz kog se rodio kubistički pokret, a koje je prvenstveno zasnovano na smislu za geometrijsku strukturu izvedenom iz Sezana, bilo je podvrgnuto nekolikim skretanjima. Sam Pikaso, u nizu portreta koje je naslikao 1910—1911. (portreti Volara, Kanvajlera, Udea, *Ma Jolie*), i Brak u *Ženi s mandolinom* (dve verzije iz 1910) i *Ženi koja sedi, Mandolinisti* i *Portugalcima* iz 1911. prevazišli su strukturu koja je *interpretirala* viđeni predmet i prešli na stvaranje strukture koja je, iako nagoveštena viđenim predmetom, postojala zaslugom sopstvene monumentalne povezanosti i snage. Pikasov *Aficionado* (Umetnički muzej, Bazel), naslikan 1912, »apstrahovan« je u tom smislu što se facete ili delovi na koje je podeljen direktno odnose na sadržaj. Mogu se otkriti ne samo elementi koji potiču od crta lica (nos, oči) i odela (šešir) ljubitelja borbe s bikovima koji predstavlja polaznu tačku, nego i delovi tipografije (Nim, gde se, po svoj prilici, odigravala borba s bikovima, i reč TORERO s plakata koji je objavljivao borbu). Drugim rečima, iako je kompozicija potekla iz stvarnosti, ona ne predstavlja neposrednu perceptivnu sliku — nego pre grupu vi-

zuelnih elemenata asociranih za sliku u sećanju. Ti asocirani elementi, kao što je Pikaso uvek tvrdio, mogu se zaista izvesti iz vizuelnog iskustva; ali važna razlika leži u tome što delo postaje slobodno povezivanje predstava (sklop vizuelne *imaginacije)* umesto predstavljanja predmeta po zakonima perspektive. Napuštena je čitava koncepcija ostvarivanja kakvu je zahtevao Sezan. »Žiža« nije više koncentrična, ona ne fiksira predmet u prostornom kontinuumu koji se odmiče do jedne kulminativne tačke na našem horizontu. Žiža je na samom prostoru slike, a organizaciji ovog prostora slike svi vizuelni elementi doprinose u vidu boje i oblika, ali ne u vidu predstavljanja jedne neposredne perceptivne slike. Postoji samo jedan »opažen predmet« — to je sama kompozicija: svi elementi iz prirode, to jest vizuelne predstave potekle od predmeta rasturene su tako da mogu da posluže kao sastavni elementi. Čvrsta stena je razlomljena (razbijena u kocke): kamenje je onda upotrebljeno za građenje nezavisnih struktura.

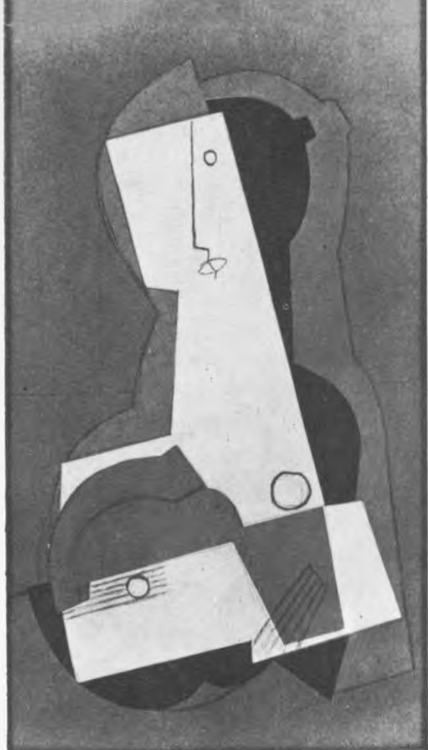
Ovo je trenutak oslobođenja iz koga će cela budućnost plastičnih umetnosti zapadnog sveta da zrači u svoj svojoj raznolikosti. Kad se jednom prihvati da plastična imaginacija ne vlada ukočenošću perspektivne tačke gledanja (s posledičnom nužnošću organizovanja vizuelnih slika s objektivnom povezanošću) već slobodnom asocijacijom bilo kojih vizuelnih elemenata (uzetih iz prirode ili konstruisanih *a priori*), onda se otvara put jednoj aktivnosti koja ima malo sličnosti s plastičnim umetnostima prošlosti. Naravno, postoje osnovne sličnosti, utoliko što su plastične umetnosti *plastične* — to jest odnose se na rukovanje oblikom i bojom. U ovom smislu umetnost je uvek bila apstraktna i simbolična, obraćajući se ljudskoj senzibilnosti organizacijom vizuelnih i taktilnih senzacija. Ali vitalna razlika se sastoji u ovome: da li umetnik, da bi pokrenuo ljudsku senzibilnost, prelazi s percepcije na predstavljanje ili prelazi s percepcije na imaginaciju, razbijajući slike percepcije da bi ih ponovo kombinovao u jednu nereprezentativnu (racionalnu ili pojmovnu) strukturu. Ta

pojmovna struktura mora i dalje da se obraća ljudskoj senzibilnosti, ali pretpostavlja se da ona to čini neposrednije, snažnije i dublje, na ovaj novi način nego kad je opterećena irelevantnom reprezentativnom funkcijom. Na jednoj strani ove vododelnice u istoriji umetnosti može da se tvrdi da su prirodni oblici, ostvareni u konvencionalnom prostoru, pojačali umetnikovo obraćanje ljudskoj senzibilnosti; na drugoj strani može se tvrditi, pošto prirodni oblici uvode kriterijum preciznog predstavljanja, što je predmet intelektualnog rasuđivanja, da će se na gledaoce verovatno snažnije uticati preko slika koje se mogu slobodno organizovati da se neposredno obraćaju ljudskoj senzibilnosti.

Prihvatanje ovog principa slobodne asocijacije slika još uvek ostavlja umetniku široko polje izbora, a istorijski razvoj posle 1912. je umnogome određen procesom selekcije koji je usvojio neki određeni umetnik ili grupa umetnika. Pikaso i Brak su proširili svoju slobodu plastične asocijacije: to znači, iako je oblast njihovih predmeta bila uvek svojevoljno ograničena, oni su asocirali muzičke instrumente s novinama, čaše za vino sa zidnim tapetama, karte za igranje s lulama, jednostavno zato što su ti poznati predmeti bili podesni za konstrukciju jedne efektne slike. Sporno je pitanje da li takve slike imaju bilo kakvo dublje značenje. Gospodin Bar iznosi[18] da, iako se za »kubiste, po tradiciji, pretpostavlja da su se malo zanimali za sadržaje, bilo objektivno bilo simbolički, ipak to što su davali preimućstvo prilično sličnom nizu predmeta može da bude značajno. Pored povremenih pejzaža mesta gde su provodili odmor, Pikaso i njegove kolege slikali su likove pesnika, pisaca, muzičara, pjeroa, arlekina i žena; ili kompozicije mrtve prirode sa stalnim vraćanjem na gitare, violine, boce vina, konjaka, piva i likera, čaše, lule, cigarete, kocke, karte za igranje i reči ili fragmente reči koje se odnose na novine, muziku ili piće. Ti sadržaji, kako ljudi tako i stvari, dosledno spadaju u krug boemskog i umetničkog života i obrazuju ikonografiju ateljea i kafea. Da li oni jednostavno predstavljaju umetnikovu sredinu ili

simbolizuju na pozitivniji mada, bez sumnje, nesvestan način njegovu izolaciju od običnog društva, sporno je pitanje«. A ono što nalazimo u razvoju kubizma od 1912. do 1914. jeste sve veće oslanjanje, ne toliko na motiv niti bilo na kakve vizuelne predstave u vezi s motivom, nego na *materijal.* Od podražavanja materijala u slikanju Pikaso i Brak su prešli na korišćenje samog materijala, stavljajući na platna komade novina, zidnih tapeta, mušeme ili tkanine, povezujući te elemente površinama boje ili oivičavajući ih ugljem. Ta tehnika je dobila novo ime, *collage,* obična francuska reč za proces montiranja ili lepljenja. Godinu-dve dana ta tehnika je zadržala svoj slikarski cilj, ali je lako dovela do upotrebe istog metoda u skulpturi i, godine 1914, Pikaso je konstruisao nekoliko trodimenzionalnih mrtvih priroda od otpadaka iz ateljea i kafea. One se mogu smatrati kao direktni prethodnici konstrukcija slične prirode koje će nekoliko godina kasnije sičinjavati jednu od glavnih karakteristika nadrealističkog pokreta.

Kubistička skulptura je imala odvojen razvoj, vezan za imena Brankuzija, Dišan-Vilona, Gonsalesa, Arhipenka, Lipšica i Anrija Lorana, ali je prvobitno postojala prisna izmena vizuelnih pojmova pa čak i materijala, te je iz tog razloga opravdan kratak osvrt na kubističku skulpturu u ovoj istoriji modernog slikarstva. Neki kubistički slikari su eksperimentisali i sa skulpturom — postoji čak i jedna obojena gipsana skulptura *Harlequin* (1917) od Huana Grisa i jedna bronza *L'Italienne* (1912) od Rožea de la Frenea. Prvi koji je 1910. upotrebio kubistički izraz bio je skulptor Rejmon Dišan-Vilon (rođen 1876); Arhipenko je počeo da prikazuje svoja dela u Jesenjem salonu 1911; zatim Brankuzi 1912. (u Salonu nezavisnih — *La Muse endormie,* sada u Muzeju moderne umetnosti u Parizu); Lipšic 1913. godine. Dišan-Vilon je, svakako, prvi pronašao implikacije kubističke skulpture i odmah shvatio da ona sadrži u sebi identičnost ili bar pomešanost s principima arhitekture. Kao što je rekao Apoliner: »jedna struktura postaje arhitektura, a ne skulptura,



Anri Loran: *Gitarist*. 1916.



Anri Loran: *Mali bokser*. 1920.

kad njeni elementi više nemaju svoje opravdanosti u prirodi«. Apstraktna skulptura će, bez obzira na veličinu (a zašto ograničavati skulpturu veličinom?), postati nezainteresovana arhitektura:

»Utilitaristička svrha kojoj teži većina savremenih arhitekata odgovorna je za veliko nazadovanje arhitekture u poređenju s ostalim umetnostima. Arhitekt, inženjer, treba da imaju uzvišene ciljeve: da sagrade najvišu kulu, da vremenu i bršljanu pripreme najlepše ruševine, da u nekom pristaništu ili preko reke prebace luk smeliji od duge i, najzad, da pripreme na jednu trajnu harmoniju, najsnažniju što je čovek može da zamisli.

Dišan-Vilon poseduje tu titansku koncepciju arhitekture. I kao skulptoru i kao arhitekti svetlost je za njega jedino što vredi; ali i u ostalim umetnostima je jedino svetlost, nepodmitljiva svetlost, ono što vredi.«[19]

Ali može se napraviti razlika između nezainteresovane arhitekture i apstraktne skulpture, i ona nije toliko vezana za svetlost koliko za predstavljanje pokreta: to znači, statičnoj

strukturi dati dinamično dejstvo. To je baš ono što je Dišan-Vilon postigao delima kao što je *Konj* (bronza, 1914; Muzej moderne umetnosti u Njujorku i Nacionalni muzej moderne umetnosti u Parizu), a Aleksandar Arhipenko u *Boks-meču* (sintetički kamen, 1913; zbirka Pegi Gugenhajm u Veneciji). Dišan-Vilon je umro 1918, ali u svojim poslednjim delima, kao što je *Glava profesora Goseta* (bronza, 1917), dostigao je stupanj strukturne intenzivnosti koji nagoveštava predstojeća dostignuća konstruktivističkog pokreta (vidi Četvrto poglavlje). U vezi s ovim treba pomenuti, makar i samo zbog bliskog odnosa s Pikasom, španskog skulptora Hulija Gonsalesa (1876—1942), koji je 1900. došao iz Barselone u Pariz i od 1908. pa do smrti posvetio se razvoju nove vrste skulpture od kovanog gvožđa.

Arhipenko (rođen 1887), koji je 1908. stigao iz Moskve u Pariz, prvi put je došao u dodir s grupom kubista 1910. i bio je najinventivniji pionir moderne skulpture — činjenica koja se ne priznaje često. Već je 1912. uveo (na istom principu kao i kod kolaža) u istu konstrukciju razne materijale — drvo, metal i staklo. I bio je prvi skulptor koji je shvatio izražajnu umetnost probijene rupe kao suprotnosti ispupčenju, ili kao povezujuće karike između suprotnih površina (pronalazak kojim će se kasnije Henri Mur tako uspešno koristiti).

Anri Loran (1885—1954) i Žak Lipšic (rođen 1891) pridružili su se kubističkom pokretu nešto kasnije, Loran 1911, a Lipšic tek 1913. Ali su oba umetnika do kraja 1914. dali presudan doprinos razvoju kubističke skulpture, prvo prevodeći geometrijske analize oblika u čvrste trodimenzionalne skulpture, a onda koristeći tu novu slobodu da razviju nezainteresovanu arhitekturu. I u ovom pogledu su konstruktivisti ponovo anticipirani, ali karakteristična dela kubističkih skulptora kao što su Loranova *Žena s lepezom*, iz 1914, i Lipšicov *Čovek s gitarom*, iz 1915. (?) (beton, Muzej moderne umetnosti u Njujorku) jesu tačna transpozicija Pikasovog ili Brakovog slikarskog stila u trodimenzionalne strukture.



Konstantin Brankuzi: *Usnula Muza.* 1909—1926.

Loranova *Glava*, drvena konstrukcija iz 1918. (Muzej moderne umetnosti u Njujorku), izgleda kao neposredno inspirisana sličnim Pikasovim drvenim konstrukcijama iz 1914. I Loran i Lipšic su kubistički izraz zadržali mnogo duže nego slikari koji su ih inspirisali.

Najzad smo došli do skulptora koji je, i pored toga što je nekad bio vezan za kubiste (izlagao je s njima u Salonu nezavisnih 1912. i ponovo 1913), ostao u suštini individualist: Rumun Konstantin Brankuzi (1876—1957). Ne samo što je bio individualist već i pragmatist, to jest umetnik koga nikad nije pokretala teorija, nego je kroz akciju otkrivao i sebe i svoju umetnost. Ima njegovih dela koja po svom opštem izgledu mogu da se nazovu kubističkim (na primer *Zabludeli sin* iz 1914, Arensbergova zbirka, Filadelfijski muzej umetnosti). Ali, ako se osvrnemo na ono što sam nazvao »trenutkom oslobođenja« (vidi stranu 96), onda se može videti kako je odlučno Brankuzi odbacio kubističku revoluciju. On nikad nije razbio jedinstvo perceptivne slike da bi fragmente ponovo kombinovao u jednu slobodnu konstrukciju. Naprotiv, ceo napor bio mu je upravljen na to da sačuva integritet originalnog vizuelnog iskustva, naivnost prvobitne svesti neuznemirene egoističkim pretenzijama. S ovog gledišta, njegova umetnost je potpuno suprotna umetnosti ekspresionizma. Brankuzi je težio da isključi lični faktor, da dospe do suštine stvari, da s predmeta skine sve priraslice prouzrokovane vre-

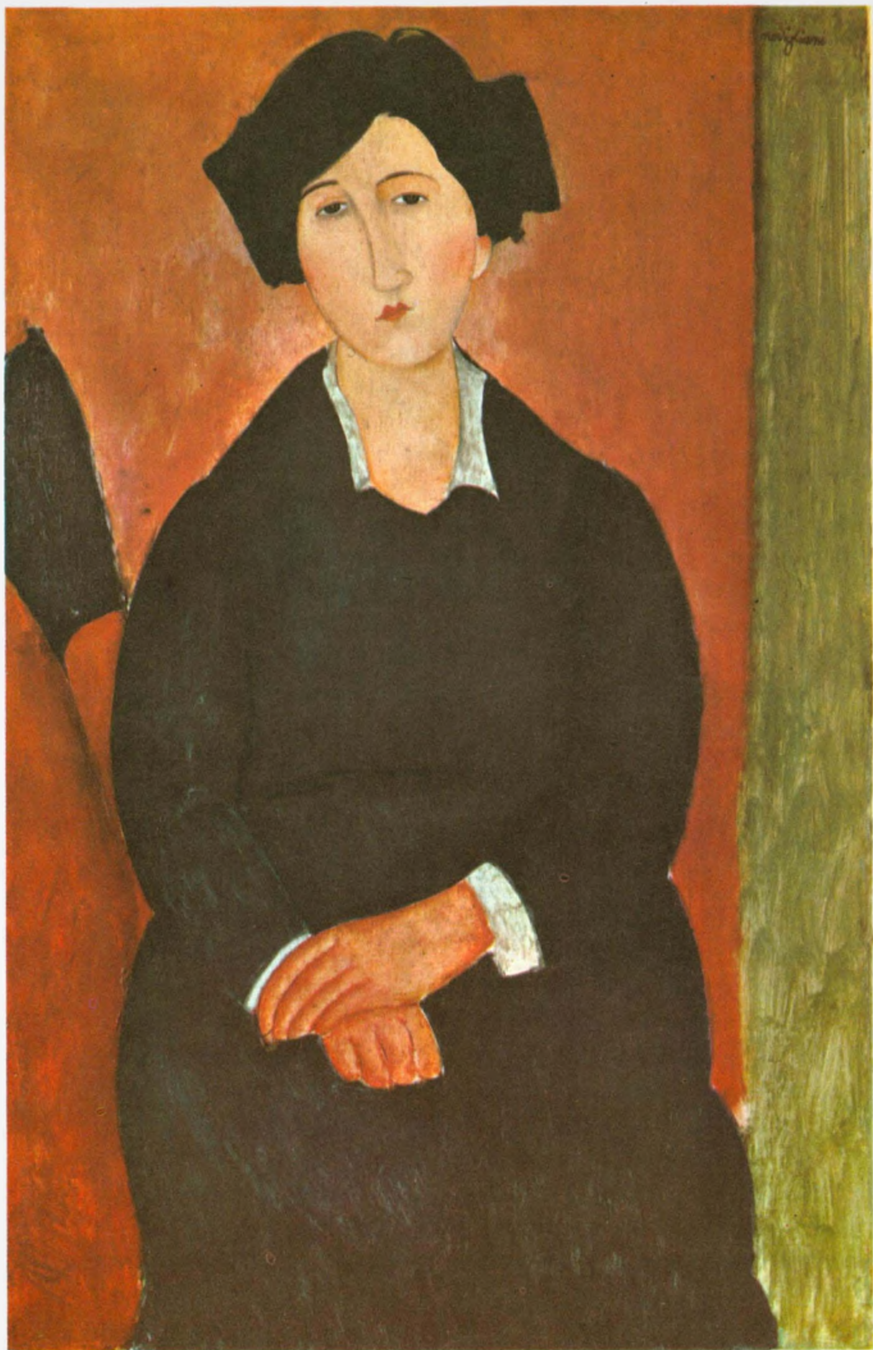


Amedeo Modiljani:
Glava žene. 1910—1913.



Konstantin Brankuzi:
Glava mlade devojke. 1907—1908.

menom i istorijom. Međutim, to je značilo jednu umetnost potpuno suprotnu kubizmu koji je, kao što smo videli, uživao u fragmentima vizuelnog iskustva, u odabiranju impresija. Lepota, rekao je Brankuzi, jeste apsolutna pravednost, i time je hteo da kaže, da upotrebimo frazu Boaloovu i estetičarâ osamnaestog veka, da je lepo samo ono što je istinito (*rien n'est beau que le vrai*).[20] Izražavajući se terminima skulpture, umetnosti koja u svakom slučaju obuhvata formalnu koncentraciju[21], za Brankuzija je ovo značilo svođenje predmeta na njegovu organsku suštinu. Jaje je, tako reći, postalo formalan praoblik organskog života i, prilikom izrade ljudske glave ili ptice ili ribe, Brankuzi je težio da nađe onu nesvodljivu organsku formu, oblik koji označava način života predmeta, njegovu suštinsku stvarnost. To što je u tom poduhvatu često dospevao do oblika koji su bili geometrijski ili



Amedeo Modiljani: *Italijanka.*

čak »apstraktni«, samo služi tome da se Brankuzijev cilj poveže sa Sezanovim — ostvarenja kao što su mermerna *Leda* (Umetnički institut u Čikagu), *Mladalački torzo* od javorovog drveta (Arensbergova zbirka, Filadelfijski muzej umetnosti) i razne verzije biste *Mademoiselle Pogany* upadljivo ilustruju umetnost koja teži da prirodu interpretira pomoću valjka, lopte i kupe. Zaista, moglo bi se dokazivati da je Brankuzi pokazao bolje razumevanje Sezanove namere bilo od kog kubističkog slikara — i, svakako, upornije pokušavao da ostvari organsku strukturu prirodnih predmeta.

Nekad se zameralo to što je Brankuzijev metod, sa svojim preciznim traganjem za jednostavnošću, doveo, u stvari, do neke vrste izveštačenosti — one izveštačene elegancije na koju nailazimo i u slikama Amedea Modiljanija (1884—1920), umetnika s kojim se on sprijateljio 1909. i nagovorio ga da se izvesno vreme posveti skulpturi. Modiljani je prethodne godine izlagao u Salonu nezavisnih i još uvek je bio rastrzan između suprotnih uticaja Gogena i Sezana. Ali je Brankuzi (i zato implicitno i Sezan) odneo pobedu. Kako je Modiljani postepeno našao sebe u godinama između 1915. i 1920, njegov stil je razvio svoj karakteristični manirizam — izduženi likovi, ritmovi krivih linija, oker ili boja zemlje — ali je Brankuzijev uticaj ostao očigledan sve do njegovog preranog kraja.

Razmatranje o Brankuziju i Modiljaniju dovelo nas je izvan stilističkih granica kubizma. Ima i drugih umetnika koji su se družili s kubistima — naročito Pikabija i Marsel Dišan — koji će na odgovarajući način da budu uzeti u obzir u vezi s daljim razvojem (dada i nadrealizam). Završetak kubističkog pokreta (mada ne i završetak kubizma) poklapa se s izbijanjem rata 4. avgusta 1914. Brak, Glez, Leže, Lot, Vilon i Dišan-Vilon odmah su bili mobilisani. Većina ostalih je bila postepeno regrutovana. Pikaso i Gris, kao Španci, ostali su slobodni i nastavili su da rade u Parizu. Grupa se više nikad nije ponovo formirala, ali je u svom kratkotrajnom postojanju oslobodila stvaralačku energiju koja je posle rata preobrazila umetnost čitavog sveta.

ČETVRTO POGLAVLJE

Futurizam, dada, nadrealizam

Osam godina između 1906. i 1914. već su opisane kao period snažnog vrenja. To previranje nikako ne prestaje ni u naše doba. Iz tih mnogoobličnih eksperimenata koji su prethodili prvom svetskom ratu nije nastao nikakav logično povezan spoj. Pa ipak, postepeno su se uobličila dva opšta pravca razvoja i oni nesumnjivo odgovaraju glavnoj podeli ljudske naravi koju delimo na introvertnu i ekstrovertnu. Romantizam i klasicizam su imena kojima označavamo te iste tendencije u prošlosti, ali, kad smo svedoci aktualnog istorijskog procesa, i još ne možemo da uopštavamo iz pojedinih iskustava, sve te kategorije se mešaju. Iz tipičnog Pikasovog primera možemo da vidimo koliko je teško različite manifestacije jednog genija podvesti pod logična ograničenja jedne istorijske kategorije. Kao što je Kits rekao za pesnika, umetnik ima prirodu kameleona, pogodnu da sablazni vrlog filozofa. On nema identiteta — on stalno uobličava i ispunjava neko drugo telo. To će reći da u praksi umetnik nagonski teži da se identifikuje s ciljem i ostvarenjem svakog drugog umetnika, i tek s naporom se ograničava na jedan karakterističan način izražavanja. Ovo može da izgleda kao izgovor za plagijat, a mnogo je plagijata i bilo u svakoj umetničkoj epohi. Ali to je i objašnjenje čitavog istorijskog



Đorđo de Kiriko: *Place d'Italie*. 1912.

razvoja umetnosti i indicija kompleksnosti, pa čak i pogrešnosti svih logičkih kategorija.

Iako sklop ljudske ličnosti opravdava dve opšte tendencije u razvoju umetnosti, celo vreme se moraju uzimati u obzir i dvosmislenosti i skretanja. Lord Ekton nas je pozvao »da ne tražimo umetničko jedinstvo u karakteru«, a sama umetnost služi kao ilustracija ovog aforizma. U našem raspravljanju o kubizmu već smo razlikovali dve linije razvoja, jednu koja ide prema fragmentaciji percepcije i rekonstrukciji oblika po zakonima imaginacije, i drugu koja ide ka ostvarivanju motiva, kompoziciji po ugledu na prirodu. Ali čak i ove dve opšte tendencije je teško razdvojiti jednu od druge, a svaka se još deli na pomoćne razvoje koji na izgled



Karlo Kara: *Metafizička Muza*. 1917.

imaju malo sličnosti s prvobitnim pokretom. Na primer: ostvarivanje motiva, sezanovsko shvatanje realizma, vodi u kubizam, koji već predstavlja iskrivljavanje motiva i rezultira u nezavisnoj strukturi, a taj razvoj će nagovestiti pronalaženje jedne potpuno autonomne plastične stvarnosti — ne ostvarivanje motiva, nego kreaciju motiva. U ovom i sledećem poglavlju baviću se onim pokretima u modernoj umetnosti koji su, koristeći se slobodom koju je nudila fragmentacija perceptivne slike, nastavili da razvijaju umetničke oblike određene bilo imaginacijom bilo maštom.[1] Karakteristika ovih pokreta je u tome što su u njihovom formiranju pesnici i književni propagandisti odigrali značajnu ulogu.

Futurizam, prvi pokret ovog karaktera, začeo je i organizovao u pokret italijanski pesnik Filipo Tomaso Marineti. Tokom 1909. on je po celom svetu rasturio jedan manifest koji je smelim retoričnim rečenicama objavljivao kraj umetnosti prošlosti *(le Passéisme)* i rođenje umetnosti budućnosti *(le Futurisme)*. Okupio je oko sebe grupu pesnika i slikara, od kojih su bili najznačajniji Umberto Bočoni (1882—1916), Karlo Kara (rođen 1881), Luiđi Rusolo (1885—1947), Đakomo Bala (rođen 1871) i Đino Severini (rođen 1883). Bočoni je sastavio *Manifest futurističkih slikara*, koji je objavljen 11. februara, a javno proklamovan pred velikim skupom u pozorištu Kjarela u Torinu 3. marta 1910. Jedanaestog aprila iste godine pojavljuje se *Manifest tehnike futurističkog slikarstva*. Za ovima brzo slede dalje demonstracije i manifesti.[2] Grupa je 1912. organizovala u Parizu jednu izložbu (koja je kasnije bila prenesena u London i u Berlin), a 1914. Bočoni objavljuje knjigu koja je njihovim idealima dala konačan izraz[3] — konačan i formalno i stvarno, jer je rat koji je izbio iste godine rasturio grupu. Bočoni, koji je bio njena pokretačka snaga, poginuo je nesrećnim slučajem 1916, dok se oporavljao od rane. Grupa se više nikad nije ponovo formirala. Severini se jedno vreme okrenuo kubizmu, Kara je pao pod uticaj De Kirikovih metafizičkih slika (vidi kraj str. 122), Bala se konačno vratio akademskom realizmu, a



Karlo Kara: *Studija u crno-belom za »La Galleria«.* 1912.

Rusolo, koji je prvobitno bio kompozitor futurističke muzike (ponekad zvane »bruizam«), očigledno je izgubio interes za slikarstvo.

Manifest od 1910. je jedan logičan dokument. Počinje izjavom da sve veća potreba za *istinom* ne može više da se zadovoljava oblikom i bojom onakvim kakvima su bili shvaćeni u prošlosti: sve se stvari kreću i jure, brzo menjaju, i taj univerzalni dinamizam je ono što umetnik treba da pokuša da predstavi. Prostor više ne postoji ili postoji samo kao atmosfera u kojoj se tela kreću i prožimaju. I boje se takođe prelivaju, trepere; senke su sjajne, lepršave. I tako je ovih pet slikara odlučilo da objave:

»1. Da treba prezreti sve oblike imitiranja, a slaviti sve oblike originalnosti.

2. Da treba da se pobunimo protiv tiranije reči harmonija i dobar ukus. Pomoću tih izraza, koji su suviše elastični, mogla bi se lako uništiti dela Rembranta, Goje i Rodena.

3. Da je kritika umetnosti ili beskorisna ili štetna.

4. Da treba napraviti veliko čišćenje svih ustajalih i oveštalih tema da bi se izrazio kovitlac modernog života — života čelika, grozničavosti, gordosti i vrtoglave brzine.

5. Da naziv »ludaci«, kojim se ućutkuju novatori, treba smatrati plemenitim i počasnim nazivom.

6. Da je komplementarizam u slikarstvu apsolutna nužnost, što važi i za slobodni stih u poeziji i za polifoniju u muzici.

7. Da se univerzalni dinamizam mora u slikarstvu predstaviti kao dinamička senzacija.

8. Da su iskrenost i čistota, više od svih drugih kvaliteta nužne za interpretaciju prirode.

9. Da pokret i svetlost uništavaju materijalnost tela.«

Pozitivni stavovi ove deklaracije sumirani su u četvrtoj tački — od umetnika se traži da izrazi kovitlac[4] modernog života — života čelika, grozničavosti, gordosti i vrtoglave brzine. Ovo naglašavanje dinamičnih kvaliteta života počelo je s impresionistima, ali impresionisti nisu nikad rešili problem predstavljanja pokreta u statičnoj formi slikarstva i skulpture. Rešenje futurista je bilo pomalo naivno: konj u galopu, govorili su, nema četiri noge, nego dvadeset, i njihov pokret je trougaoni. Zato su oni slikali konje, pse ili ljude s umnoženim udovima, i to u nizu ili zrakasto. I zvuk se može predstaviti kao niz talasa, boja kao prizmatični ritam. Različiti aspekti viđenja mogu se kombinovati u jednom »procesu prožimanja — istovremenom stapanju«. Ovim aspektom svoje tehnike futuristi su anticipirali Deloneov *Simultanéisme* (vidi str. 94).

Futuristički pokret je bio kratkog veka, ali njegov doprinos modernom pokretu kao celini bio je od presudnog značaja.

Utoliko ukoliko su ti pioniri pokušali da predstave pokret, bili su prevaziđeni kinematografijom; slike su im ostale više plastični simboli pokreta nego prikazivanje pokreta. Njihov pravi značaj je u tome što su razvili novu senzibilnost za tipične predmete našeg doba, naročito mašinu, i za preokupacije modernog čoveka, naročito brzinu. Bočonijeva skulptura *Jedinstveni oblici trajanja u prostoru*, iz 1913. (bronzani likovi u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, u Galeriji D'Arte Moderna u Milanu, u Kunsthalle u Cirihu i Vinstonovoj zbirci), ima dinamičnu snagu koju povezujemo s baroknom skulpturom, ali, dok se barokna skulptura okreće u sebi, Bočonijeva izgleda kao da se baca u prostor i anticipira karakteristične oblike aviona. Svi futuristi su počeli time što su pokušali da predstave fizičke ili mehaničke sile (na primer Bala, *Automobil i buka*, 1912; Kara, *Šta mi je ispričao tramvaj*, ? 1911, Rusolo, *Linije sile jednog groma*, ? 1911; Severini, *Dinamični hijeroglif Bal Tabarena*, 1912). Ali je eksperiment ubrzo bio iscrpen. Bočoni ga je možda doveo do neke vrste nove sinteze, ali ostali su ponovo upali u realizam ili akademizam. Uzrok tome ne treba tražiti daleko: futurizam je u osnovi bio simbolična umetnost, pokušaj da se plastičnom formom ilustruju pojmovne predstave. Međutim, živa umetnost počinje s osećanjem, prelazi na materijal, a onda *slučajno* dostiže simboličan značaj.

Ista ova kritika, naravno, može da se primeni i na Deloneov i Pikabijin orfizam i savremeni ali nezavisni rejonizam Mihaila Larinova (rođen 1881) u Rusiji. Od 1910. do 1915. Pikabija i Marsel Dišan slikali su na način koji je teško razlikovati od futurizma. Pikabijina *Procesija u Sevilji* iz 1912. ima blisku paralelu u Karaovoj slici *Sahrana anarhiste Galija* iz 1911, koju je on te godine izlagao u Parizu. Dišanov *Akt koji silazi niz stepenice* iz 1912. (Filadelfijski muzej umetnosti) poredi se s Balinim *Psom na uzici* iz iste godine. Dalji Pikabijin razvoj spada u anale dade i nadrealizma, kao što je to, do izvesne mere, slučaj i s Dišanom. Ali Dišan, koji je bio jedna od najzagonetnijih ličnosti modernog pokreta (uticajan zato što je bio zagonetan?), imao je daleko



Marsel Dišan: *Le passage de la Vierge à la Mariée.* 1912.



Mario Sironi: *Kompozicija.* 1912.

jasnije shvatanje značaja futurizma od samih njegovih tvoraca. Ovog umetnika je već 1913. Apoliner opisao kao »odvojenog od estetskih preokupacija«, kao »obuzetog energijom«. Pišući o svojoj slici *Akt koji silazi niz stepenice,* sam umetnik je objasnio da to nije slika u pravom smislu te reči — »to je organizacija kinetičkih elemenata, izraz vremena i prostora kroz apstraktno predstavljanje pokreta. Slika je, nužno, jukstapozicija dveju ili više boja na nekoj površini. Namerno sam *Akt* ograničio na boje drveta, tako da ne može da se postavi pitanje bojenja *per se.* Priznajem, ima mnogo šema pomoću kojih se ova ideja može izraziti. Da ih nema, umetnost bi bila siromašno nadahnuće. Ali pazite, kad razmatramo

kretanje oblika u prostoru u datom vremenu, ulazimo u carstvo geometrije i matematike, isto kao kad u tom cilju gradimo mašinu. Ako prikazujem sletanje aviona, ja pokušavam da prikažem ono što on čini. Ne stvaram od toga sliku mrtve prirode. Kad mi se vizija *Akta* iznenada prikazala, znao sam da će ona zauvek razbiti ropske lance naturalizma«[5].

Marsel Dišan se ovde približava onoj koncepciji plastične stvarnosti kojom ćemo se baviti u Šestom poglavlju, koncepciji predmeta stvorenog sa sopstvenim plastičnim identitetom, a ne kao »slika« neke druge stvari. Njegov razvoj posle 1912, a naročito posle posete Njujorku 1915, zajedno s Pikabijom, kretao se sve više ka konstrukcijama od stakla, metala i drveta; ali, došavši do ovog objektivnog apsoluta, Dišan se, kao i Rembo pre njega, povukao u oholu neaktivnost. Dospeo je do tačke u kojoj se umetničko delo više ne smatra estetskom robom, već slobodnom kreacijom. Ali društvo nije išlo u korak s njim: Apoliner je proricao da je Marsel Dišan određen da »pomiri umetnost i ljude«. Ali ljudi nisu bili spremni za pomirenje, i to još uvek ni izbliza nisu.

Rat je fizički razbio grupe koje su se bile formirale u Parizu, Minhenu, Milanu i drugde po Evropi, ali baš iz tog razbijanja i duhovnog haosa koji je nastao razvila se nova umetnička manifestacija. Tokom 1915. nekolicina umetnika sklonila se u neutralni Cirih — Tristan Cara i Marsel Janko iz Rumunije, Hans Arp iz Francuske, Hugo Bal, Hans Rihter i Rihard Hilsenbek iz Nemačke. Prilikom slučajnih susreta u kafeima došli su na misao da organizuju jedan internacionalni kabare. Hugo Bal je bio organizator prvog programa koji je bio izveden 5. februara 1916. u jednoj sobi koju su iznajmili od Jana Efraima, jednog holandskog mornara koji je bio vlasnik gostionice u Špiglgase. Bilo je raznih tačaka: francuske i holandske pesme, ruska muzika jednog orkestra balalajki, crnačka muzika, recitovanje pesama i izlaganje umetničkih dela. Bal i Hilsenbek, koji su početkom februara stigli iz Berlina, tražeći u nekom nemačko-fracuskom rečniku odgovarajuće ime za *chanteuse* njihove grupe, gospođu Le Roa, slučajno su otkrili reč *dada*. Oduševljeno su je usvojili



Hans Arp: *Konfiguracija.* 1928.

kao podesno ime za čitavu svoju aktivnost. Juna iste godine objavljena je brošura pod naslovom *Cabaret Voltaire,* čiji je urednik bio Hugo Bal; naslovnu stranu izradio je Arp, a saradnici su bili Apoliner, Marineti, Pikaso, Modiljani i Kandinski, kao i već pomenuti slikari i pesnici. Marta 1917. otvorena je u Banhofštrase »Galerija Dada«. U julu se pojavio prvi broj časopisa *Dada,* čiji je urednik bio Cara. Sledile su prve *dada* knjige — *La première aventure céleste de M. Antipyrine* od Care, ilustrator je bio Janko, i *phantastische gebete* od Hilsenbeka, ilustrator Arp. Viking Egeling (rođen 1880), švedski slikar koji je sledeće godine došao u Cirih, otpočeo je rad na nizu dadaističkih filmova. U toj aktivnosti je našao dragocenog saradnika u Hansu Rihteru, koji je septembra te godine poslat iz Nemačke u Švajcarsku kao invalid i otada je bio jedan od vodećih duhova pokreta.

Jedan paragraf u istoriji dade, koju je 1920. Hilsenbek objavio u Hanoveru[6], ukratko izlaže ciljeve ove nove grupe:

»U grupi Kabare Volter svi su bili umetnici u tom smislu što su bili izvanredno osetljivi na novo razvijene umetničke mogućnosti. Bal i ja smo bili vanredno aktivni u širenju ekspresionizma po Nemačkoj; Bal je bio intiman prijatelj Kandinskog, s kojim je pokušao da u Minhenu osnuje ekspresionističko pozorište. Arp je u Parizu bio u bliskom dodiru s Pikasom i Brakom, vođama kubističkog pokreta, i bio je potpuno uveren u nužnost borbe protiv naturalističke koncepcije u svakom obliku. Tristan Cara, romantični internacionalist čijem propagandističkom žaru imamo da zahvalimo za ogroman porast dade, doneo je sa sobom iz Rumunije neograničen književni dar. U tom periodu, dok smo igrali, pevali i recitovali iz noći u noć u Kabareu Volter, za nas je apstraktna umetnost bila isto što i apsolutna počast. Naturalizam je predstavljao psihološko prodiranje motiva buržoazije, u kojoj smo videli našeg smrtnog neprijatelja, a psihološko prodiranje, uprkos svim otporima, donosi identifikovanje s raznim pravilima buržoaske moralnosti. Arhipenko, koga smo poštovali kao nedostižan model na polju plastične

umetnosti, držao je da umetnost ne sme biti ni realistička ni idealistička, da mora da bude istinita; a pod tim je pre svega mislio da je laž svaka imitacija prirode, ma koliko bila skrivena. U ovom smislu trebalo je da dada da istini jedan nov podstrek. Dada je trebalo da bude zborno mesto apstraktnih energija i stalna odskočna daska velikih internacionalnih umetničkih pokreta.«

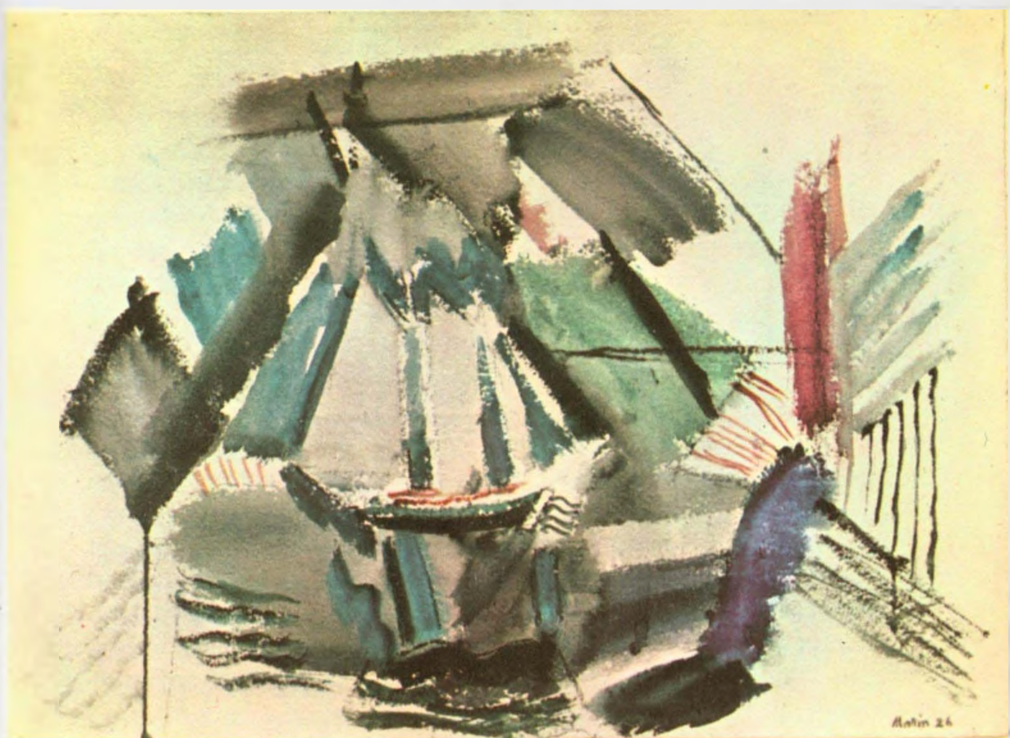
Dada je od početka bila svesno internacionalna — Cara je ostao u bliskoj vezi s Marinetijem i, pored toga što su dadaisti futurizam smatrali suviše realističkim i programskim, oni su, kao što priznaje Hilsenbek, pozajmili iz njega ideju simultanosti (na primer, istovremeno recitovanje različitih pesama i »bruizam« ili muziku larme — prethodnicu *musique concrète*). Ali »dadaisti iz Kabarea Volter preuzeli su bruizam ne sluteći njegovu filozofiju — u suštini su hteli ono suprotno: umirenje duše i beskrajnu uspavanku, umetnost, apstraktnu umetnost. Umetnici Kabarea Volter u stvari nisu znali šta hoće — pregršti „moderne umetnosti", koje su se u izvesnim trenucima zadržale u umovima tih individua, skupljene su zajedno i nazvane „dada".«[7]

Već smo zabeležili da je Pikabija 1913. bio u Njujorku. Ponovo je otišao tamo 1915. da se pridruži Marselu Dišanu koji je stigao juna te godine. Našli su srodnog zaštitnika u Volteru Arensbergu, a impresarija u Alfredu Stiglicu, umetničkom fotografu koji je još 1906. otvorio galeriju u Petoj aveniji i prvi prikazao ne samo američke umetnike moderne škole, kao što su Džon Merin, Maks Veber i Men Rej, već i Sezana, Carinika Rusoa, Tuluz-Lotreka i Pikasa. Na čuvenoj »Armori šou«, ogromnoj izložbi sa hiljadu sto izloženih radova moderne škole, održanoj u Njujorku februara 1913. (i posle toga prenesenoj u Čikago i Boston), Dišanova slika *Akt koji silazi niz stepenice* izazvala je veliku senzaciju i, kad je on dve godine kasnije došao u Njujork, ime mu je već bilo dobro poznato. Stiglic je rado pristao na to da njegova galerija postane predstraža evropskog pokreta i preuzeo je da objavi jedan pregled koji je nazvan »291«, po broju kuće u Petoj aveniji u kojoj se nalazila ga-

lerija. Pikabija je ostao u Njujorku do kraja 1916, a onda se preko Barselone vratio u Cirih, gde se udružio s Arturom Krejvenom, Glezom i Mari Loransen, i 25. januara 1917. objavio prvi broj novog časopisa pod nazivom »391«, u znak sećanja na Stiglicov časopis. Posle kratkotrajnog povratka u Ameriku, gde se ponovo pridružio Dišanu i objavljivao dalje brojeve »391«, vratio se u Švajcarsku, prvo u Lozanu, a onda, februara 1918, ponovo se pridružio ciriškoj grupi, koja je u međuvremenu pojačala svoju aktivnost objavljujući *Dada I* i *Dada II* godine 1917, a treći broj 1918.[8]

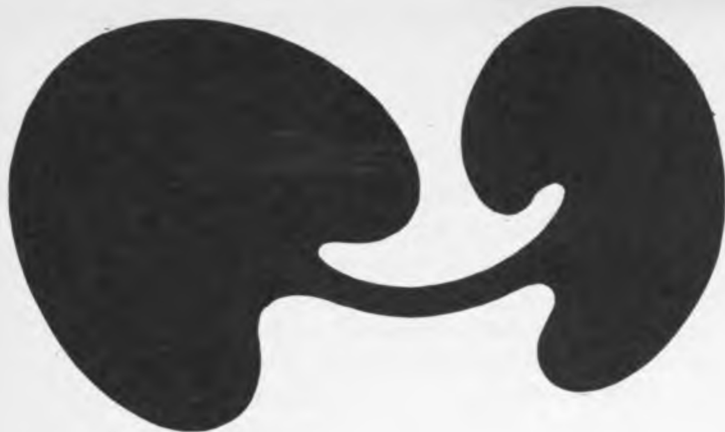
Hilsenbek se početkom 1917. vratio u Berlin i u očajnom metežu poslednje godine rata bez teškoća organizovao nemački dadaistički pokret. Pridružili su mu se Georg Gros (rođen 1893) i Raul Hausman. I u Kelnu se tokom 1918. obrazovao pokret pod vođstvom novinara Bargelda i slikara Maksa Ernsta (rođen 1891), koji se upoznao s Arpom 1914. U Hanoveru je osnovana druga grupa s izdavačem Štegemanom kao zaštitnikom i Kurtom Švitersom (1887—1948) kao vodećim umetnikom. Ostale grupe dade organizovale su se u Bazelu i Barseloni (kao rezultat Pikabijinog kratkog boravka u tom gradu). U međuvremenu, sad kad je rat bio pri kraju, ciriška grupa je počela da se rastura. Arp je otišao u Keln da se pridruži tamošnjoj grupi. Cara se vratio u Pariz, u kome su se tokom 1920. održale mnoge izložbe i manifestacije. U Sal Gavo održan je Dadaistički festival, na kome su se pojavila neka imena značajna za budućnost — Andre Breton, Pol Elijar, Supo i Aragon. Iste godine je održan i Internacionalni dadaistički sajam u Berlinu (juna) s prethodnom izložbom u Kelnu (aprila) koju su organizovali Arp. Bargeld i Ernst. Ovu izložbu je policija zatvorila; u Nemačkoj je dada od početka pokazivala revolucionarne i politički nihilističke tendencije; postala je potpuno društveni protest pre nego umetnički pokret.

Dada se od početka, nasledivši Marinetijevu retoričku propagandu, proglasila »aktivističkom«, što je, u stvari, značilo pre pokušaj odbacivanja mrtvog tereta svih starih tradicija, društvenih i umetničkih, nego pozitivan pokušaj stvaranja



Džon Merin: *Brod odlazi s Jelenovog ostrva.* 1926.

novog stila u umetnosti. U pozadini je bila opšta društvena uznemirenost, ratna groznica, sam rat, a onda ruska revolucija. Više anarhisti nego socijalisti, u nekim slučajevima i protofašisti, dadaisti su usvojili Bakunjinovu parolu: strast razaranja je stvaralačka! Hteli su da zaprepaste buržoaziju (koju su smatrali odgovornom za rat) i bili su spremni da upotrebe bilo koje sredstvo iz oblasti jezivih imaginacija — da prave slike od otpadaka (Švitersova *Merzbilder* [str. 123]) ili da skandalozne predmete, kao što su police za boce i noćni lonci, uzdignu do dostojanstva umetničkih predmeta. Dišan je Mona Lizu snabdeo brkovima, a Pikabija je slikao apsurdne mašine koje nisu imale drugu funkciju do da ismeju nauku i efikasnost. Neki od ovih postupaka možda sad izgledaju trivijalni, ali to znači zaboraviti na zadatak koji je imao da se izvrši — ukidanje svih konvencionalnih pojmova u umetnosti u cilju potpune emancipacije vizuelne imaginacije. Kubizam je postigao mnogo, ali, kad je jednom od-



Hans Arp: *Drvorez za »Onze peintres vus par Arp«.* 1949.

bacio zakone perspektive, zapretio je da tu i ostane i da se preobrati u jedan formalan klasicizam, još ozbiljniji i krući od realizma iz koga je pobegao. Dada je bila krajnji akt oslobođenja i, nezavisno od odgovora koji je dobila od Pikasa i Braka pa čak i Ležea, poslužila je kao »stalna odskočna daska« za novu i ne manje važnu generaciju umetnika. Dada je u međuratnom periodu bila prilično zaboravljena, ali je ona dala podstrek i takav pravac umetničkom razvoju zapadne umetnosti koji još ni u naše doba nije iscrpen. Stanje svesti u Evropi i Americi koje je izazvalo manifestacije kao što su futurizam i dadaizam još uvek preovlađuje: još uvek tražimo da slike »izraze kovitlac modernog života — života čelika, grozničavosti, gordosti i vrtoglave brzine«.

Među italijanskim slikarima koji su potpisali dadaistički manifest 1920. (objavljen u časopisu *Bleu* u Mantovi) nalazio se i jedan ferarski slikar, rođen u Grčkoj 1880. od italijanskih roditelja. Taj umetnik, koji je otišao u Minhen da studira (1905—1908), što je značajno, i tamo pao pod uticaj Klingerovog i Beklinovog mističkog romantizma, zvao se Đorđo de Kiriko i odigrao je presudnu ulogu u narednoj fazi moderne umetnosti. De Kiriko je od 1908. do 1910. živeo u Milanu i Firenci, a onda je otišao u Pariz, gde se upoznao s Pikasom i Apolinerom. U Italiju se vratio kad je izbio rat i u Ferari se našao s Karlom Karom, s kojim je osnovao »scuola metafisica« — pod kojom se podrazumevao slikarski stil koji je nešto možda dugovao Ničeovoj filozofiji, u suštini novi tip romantičnog pejzaža, zasnovan na Beklinu i Klin-

geru, ali koji se više koristi nevezanim i uznemirujućim slikama snova nego perceptivnim slikama. Prvi De Kirikov pejzaž u ovom stilu (u njima obično dominiraju elementi arhitekture) naslikan je pre njegovog odlaska u Pariz, to jest 1910. Onda je počeo da uzima elemente za koje su ga, možda, inspirisale Pikasove »konstrukcije« — geometrijske instrumente, delove mapa, biskvite, itd., sve slikane postupkom *trompe d'oeil* i uklopljene u groteskne figure koje pomalo liče na čudovišta od voća i povrća kakva je slikao u šesnaestom veku milanski slikar Đuzepe Arčimboldo. Ali takve konstrukcije nisu ni u kom smislu kubističke, i može da se sumnja u to da li je Kiriko ikad imao naklonosti prema kubizmu ili da li je uopšte shvatio njegove ciljeve. Njegov smer nije bio analitički i nije imao naklonosti prema logici: on, na primer, nije upotrebljavao perspektivu u cilju predstavljanja, već zbog njenog emotivnog efekta. Predmeti na njegovim slikama su obično izolovani, oni pripadaju jednoj imaginarnoj pozornici i tako su postavljeni da stvaraju osećanje iščekivanja, drame. Ali u njegovim kompozicijama nema osećanja smišljenosti, i mora se pretpostaviti da su slike došle u njegovo unutrašnje polje vida sa spontanošću sličnom transu.[9] One zavise od neke tajanstvene sposobnosti evokacije koju je umetnik, u stvari, odjednom izgubio, ali tek pošto je dao izvestan broj slika koje još uvek poseduju neku čudnu magijsku moć.

Sam De Kiriko nam je dao najbolji verbalni opis poezije svojih pejzaža:

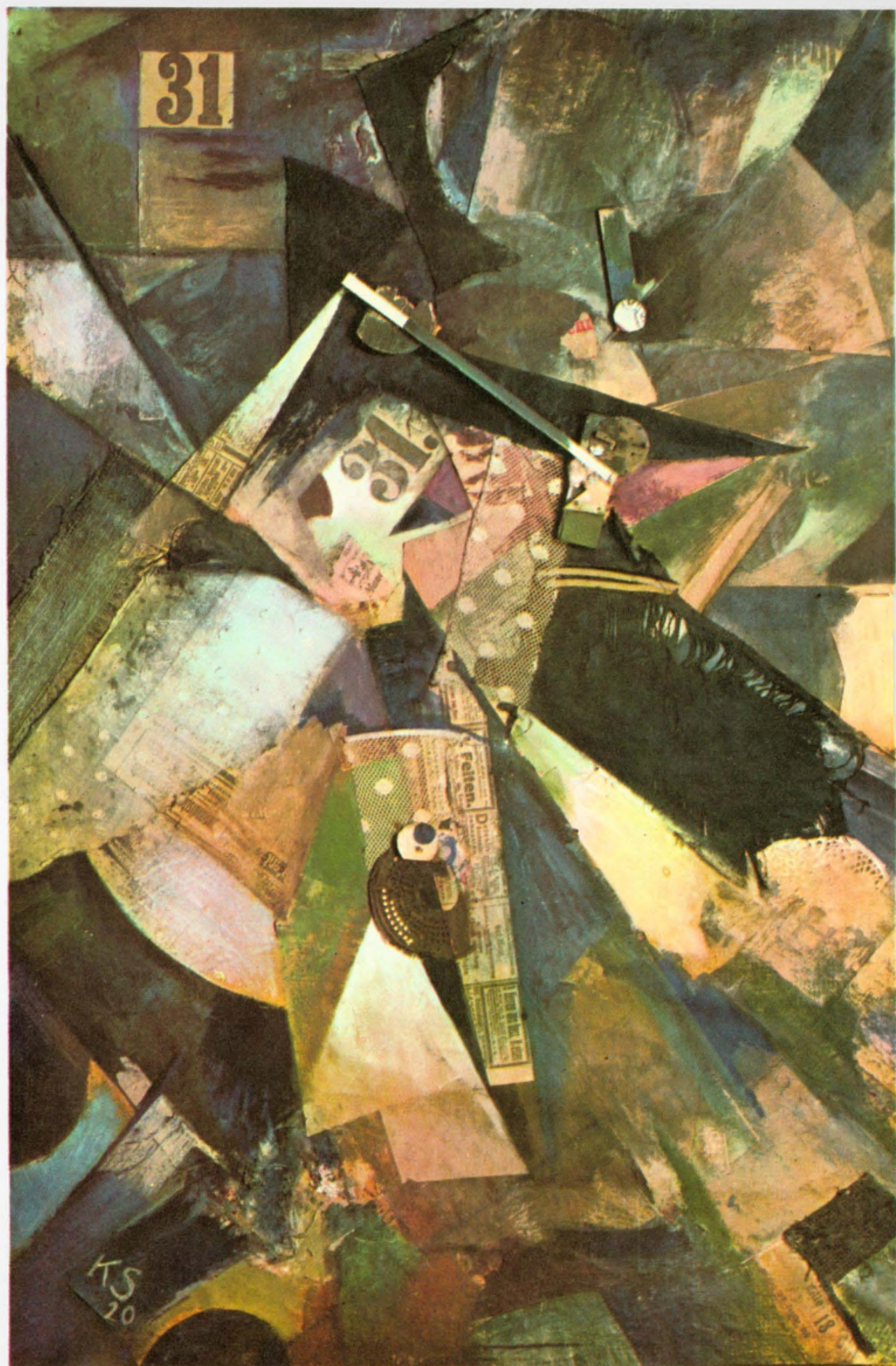
»Horizont je ponekad definisan zidom iza koga se diže tutnjava voza koji iščezava. Cela nostalgija beskonačnog[10] otkriva nam se iza geometrijske preciznosti trga. Mi doživljavamo najnezaboravnije pokrete kad nam izvesni aspekti sveta, čije postojanje potpuno ignorišemo, odjednom otkriju tajne koje su nam celo vreme na domaku a koje ne možemo da vidimo jer smo suviše kratkovidi, i ne možemo da osetimo jer su nam čula nedovoljno razvijena. Njihovi mrtvi glasovi nam se izbliza obraćaju, ali oni zvuče kao glasovi s druge planete.«[11]



Maks Ernst: *Crno sunce.* 1927—1928.

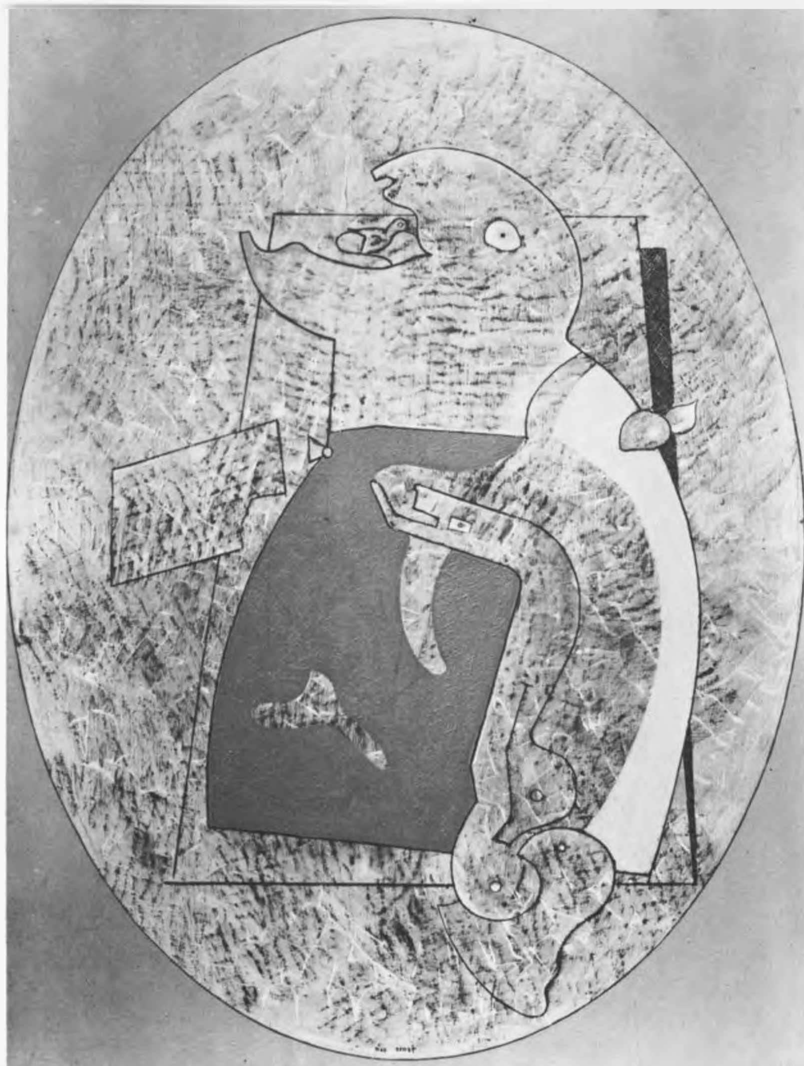
Karlo Kara i Đorđo Morandi (rođen 1890) izvesno vreme su radili u skladu s ovim poetskim duhom (1915—1920), ali su oba slikara po duhu bili uvek u osnovi klasičari, i kad se De Kiriko vratio u Pariz (1924), oni su, ostavljeni sebi, postepeno napustili taj metafizički stil: nisu tražili nostalgiju beskonačnog, već vedrinu konačnog.

Postoji jedan drugi nezavisan duh čije je prisustvo u Parizu doprinelo razvoju koji je nastao krajem dadaističkog perioda. Mark Šagal je 1887. rođen u Vitebsku u Rusiji. Školovao se u Carskoj školi lepih umetnosti u Petrogradu i prvi put je došao u Pariz 1910, gde se pridružio krugu u kome su se nalazili Apoliner i Maks Žakob i slikari Delone i La Frene. Godine 1911. već izlaže s nezavisnima — slike kao što su *L'homme à la tête coupée, L'âne rouge, A ma financée*. Šagal je rekao da mu je ruska zemlja još bila na


31
31
Feilen
KS
20

cipelama kad je došao u Pariz; on je, svakako, doneo sa sobom jednu poetsku viziju čiji koreni potiču iz ruskog života i folklora, i nikad je nije izgubio. Ali već 1911. pokazuje uticaj kubista — zaista, izlagao je kao kubist, zajedno s Glezom i Metsenžeom. Njegove slike rađene te godine, kao što su *Autoportret sa sedam prstiju* (str. 126), u Muzeju Stedelijk u Amsterdamu, ili velika *Golgota* iz 1912, u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, i pored toga što su zadržale karakteristične elemente Šagalove ruske ikonografije, geometrizovane su u preovlađujućem kubističkom stilu. Ali kod Šagala je kubizam bio samo površinski manirizam, i on je zaista priznao da ne može da prihvati skrnavljenje čulne materije koja pripada motivu. Osećao je da je u kubizmu dato suviše značaja arhitektonskoj formi; više je voleo »une figuration anti-logique«, pod kojom je podrazumevao iracionalan sklop prirodnih predmeta, nelogičnost likova iz snova. La Frene mu je postao najbliži drug, ali uzajamnih uticaja nije bilo. Kad se našao u predratnoj atmosferi Pariza, Šagal se sve više vraćao svojim izvorima i onom što je nazivao prisnošću jednostavnog života, jednoj detinjskoj viziji. U međuvremenu je njegov »illogisme« ostavljao dubok utisak na najmlađu generaciju slikara i pesnika, i kad se u zimu 1922—1923. vratio u Pariz — za vreme rata bio je u Rusiji — izgledalo je da njegova posebna fantazija pojačava De Kirikovu sasvim drukčiju fantaziju, i oni su zajedno otvorili put u carstvo nesvesnog, u koje se do tada usudio da pođe samo mali broj umetnika. Ali sam Šagal nikad nije potpuno prešao taj prag: uvek je jednom nogom bio na zemlji koja ga je hranila. Ruska zemlja nikad nije bila potpuno otresena s njegovih cipela.

Uprkos svojoj nezavisnosti, Šagal je ostao jedan od najuticajnijih umetnika našeg doba. I ma koliko čovek uzimao u obzir njegove čisto umetničke kvalitete, kao što je njegovo varvarsko bogatstvo boje (ono što bi on nazvao »primordijalnom paletom«), nema sumnje da se on prvenstveno obraća emocijama na koje dejstvuje pomoću manje-više nostalgičnog simbolizma. Upoređujući se s impresionistima i kubi-



Maks Ernst: *Figura.* 1929.



Mark Šagal: *Autoportret sa sedam prstiju.* 1912.

stima, rekao je: »Pokušavam da svoje platno ispunim zvonkim oblicima punim strasti, koja treba da ostvari još jednu dimenziju koja se ne može postići ni čistom geometrijom kubističkih linija ni mrljama boje impresionista.«[12] On ne može lako da se oslobodi nadrealista, koji su toliko inspiracije našli u njegovom delu, ali on to pokušava, optužujući ih za književno prilaženje slikarstvu. Ista optužba je često



Mark Šagal: *Materinstvo.* 1913.

upućivana i njegovom delu, ali on je sam izjednačio slikarstvo i poeziju:

»U ovom demoralizovanom svetu sve se može promeniti osim srca, čovekove ljubavi koja teži da upozna ono božansko. Slikarstvo, kao i sva poezija, deo je tog božanskog; to danas ljudi osećaju isto koliko i pre. Kakva beda me je okruživala u mladosti, kakve je nevolje imao moj otac s nama devetoro dece. A ipak je uvek bio pun ljubavi i na svoj način pesnik. Preko njega sam prvi put osetio da na zemlji postoji poezija. Posle toga sam je osećao noću, kad sam gledao mračno nebo. Tad sam shvatio da postoji još jedan svet. To mi je izazvalo suze, toliko me je tronulo.«[13]

Zaista, ovo nisu osećanja jednog nadrealiste, uprkos transcendentalnom značenju te reči. Termin nadrealizam ponovo dugujemo Apolineru: upotrebio ga je da bi opisao svoju dramu *Les mamelles de Tirésias (drama surréaliste en deux actes et un prologue)*, koja je prvi put izvedena 24. juna 1917. Kad su Andre Breton i Filip Supo marta 1919. osnovali reviju *(Littérature)*, usvojili su reč »nadrealizam« kao termin koji karakteriše metod spontanog pisanja kojim su eksperimentisali. Bretonu su već bile poznate nove doktrine psihoanalize i on je došao do zaključka da se simbolički likovi koji se javljaju u snu i analiza snova mogu da evociraju kao poetski efekti. Stoga je poreklo ovog novog pokreta bilo književno, ali je Breton brzo shvatio da su dadaističke manifestacije, koje su te godine doprle do Pariza, tesno vezane za eksperimentalne ciljeve njegovog časopisa. Cara je bio pozvan da sarađuje i došao je u Pariz; onda su nastale urnebesne demonstracije u kojima se dadaistički pokret ugasio. Njegov kult apsurdnosti je postajao sve ekstremniji i on je do kraja 1922. prestao da postoji kao povezana grupa. Breton je prikupio njene ostatke, bar one ljude koji su cenili njegov ozbiljni cilj, i, 1924, do kog vremena je već mogao da računa na saradnju umetnika kao što su bili Arp i Maks



Mark Šagal: *Autoportret s kozom.* 1922—1923.

Ernst, kao i pesnika Pola Elijara i Benžamena Perea, izdao svoj *Prvi nadrealistički manifest.*

Nadrealizam je kao pokret bio isto toliko »aktivistički« i nepovezan u svojim manifestacijama kao i dadaizam, ali je imao ogromno preimućstvo u tome što je imao inteligentnog i uticajnog koordinatora. Breton je uvek odbijao naziv »vođe«, i, zaista, sam pojam vođstva ne slaže se sa suštinskim libertarijanizmom nadrealističke doktrine. Pa ipak je Breton bio taj koji je moderni pokret poveo iz dadaističke u nadrealističku fazu. To se jasno vidi iz nekoliko dokumenata, a pre svega na stranicama časopisa *Littérature* od njegovog osnivanja, marta 1919, pa nadalje. Istina, taj časopis su zajedno uređivali Luj Aragon, Breton i Filip Supo, ali u toku polemike koja je trajala od 1920. do 1922. i koja je bila svedok presudnog razdvajanja Bretona i Pikabija od ostalih dadaista pod vođstvom Caraa, Bretonove lepo izražene ideje i naučni duh pokazali su se odlučujući. Breton je otpočeo s manifestima svesrdne naklonosti prema dadi, ali je još pre 1924. izjavio da su on i njegovi prijatelji Supo

i Elijar »uvek smatrali da je „dada“ samo grub odraz jednog stanja uma čijem stvaranju ona ničim nije doprinela«[14]. Breton je od tada shvatio postojanje jedne istorijske situacije koja zahteva nešto konstruktivnije od već beskorisnih kreveljenja dadaističke grupe. Došao je na ideju da sazove kongres intelektualaca koji bi »pročistio i ujedinio bitne principe modernizma«[15].

Žorž Inje je dobro opisao posledice: »Lako je razumeti da bi za dadu poduhvat ove vrste izgledao reakcionaran, i predvideti kako će svaki pojedini dadaist da ga interpretira. Za dadu je pridev „moderan“ bio pogrdan. Dada se uvek borila protiv modernog duha. Što se Bretona tiče, njegova namera je bila jasna. Usred sve veće plime mraka hteo je da stvori svetlost. Želeo je da ispita dadaističke manevre. Dada je bila na kraju svoje evolucije. Tonula je kao brod u nevolji. Nužna je bila nova orijentacija.«[16]

Breton je tu novu orijentaciju našao u doktrinama psihoanalize. Kao student medicine upoznao se s Frojdovim delom i odmah je shvatio njegovu povezanost s dadaističkim manifestacijama. Odvojeno od značaja koji je psihoanaliza pripisivala snovima i halucinacijama, terapeutska tehnika analize budila je misao o upotrebi asocijacije reči i izazvanih sanjarenja kao o mogućim metodima umetničkog stvaranja. Sam Breton je opisao kako je počeo da vrši prve eksperimente u tom pravcu. Jedne večeri, kad je hteo da zaspi, čuo je jasno izgovorenu, »kao da je zakucala na prozor«, ovu čudnu rečenicu: »Postoji jedan čovek presečen nadvoje prozorom«, i, kao potvrda rečenice koja se čula, pojavila se slika čoveka presečenog nadvoje prozorom. On dalje tumači:

> »Makoliko da sam bio obuzet Frojdom u to vreme i upoznat sa njegovim metodama ispitivanja za koje sam imao nešto malo prilike da ih primenim na bolesnicima za vreme rata, odlučio sam da dobijem od sebe ono što se pokušava da dobije od njih, recimo jedan monolog izgovoren što je moguće brže, o čemu kritički duh subjekta ne daje nikakve sudove, koji se ne opterećuje, uostalom, nikakvim uzdržavanjem i koji je što je moguće približniji *govorenoj*



Hoan Miro: *Harlequinade*. 1924—1925.

misli. Učinilo mi se, i još mi se čini, — način na koji je doprla do mene rečenica presečenog čoveka to posvedočava — da brzina misli nije veća od brzine reči, i da ona ne prkosi nužno jeziku, čak ni peru koje juri. U tom duhu Filip Supo, kome sam saopštio te prve zaključke, i ja smo preduzeli da zacrnimo mastilom hartiju sa hvale dostojnim prezirom, prema svemu onom što bi moglo književno iz toga da proistekne. Lakoća realizacije učinila je ostalo. Na kraju prvog dana mogli smo sebi samima da pročitamo pedesetak stranica dobijenih na taj način i počeli smo da poredimo svoje rezultate. U celini, Supoovi i moji rezultati sačinjavali su jednu upadljivu analogiju; ista mana konstrukcije, slabost iste prirode, ali isto tako, s jedne i druge strane, iluzija jedne izvanredne živahnosti. mnogo uzbuđenja, širok izbor slika, takvog kvaliteta, da

mi odavno nismo bili sposobni da spremimo makar jednu jedinu naročitu pitoresknost i ovde onde pokoju rečenicu žestoke bufonerije. Jedine razlike koje su pokazivala naša dva teksta, činilo mi se da potiču uglavnom od naših odgovarajućih naravi, Supoove manje statičke od moje i, ako mi on dozvoljava tu blagu kritiku, od toga što je on napravio grešku da raseje pri vrhu izvesnih stranica i, besumnje iz naklonosti za mistifikaciju, nekoliko reči kao naslov. Naprotiv, moram da mu odam to priznanje da se uvek svim silama protivio i najmanjem prerađivanju i najmanjoj popravci u toku celog pasusa ove vrste koji mi je izgledao manje uspeo. U tome je svakako imao potpuno pravo.«[17]*

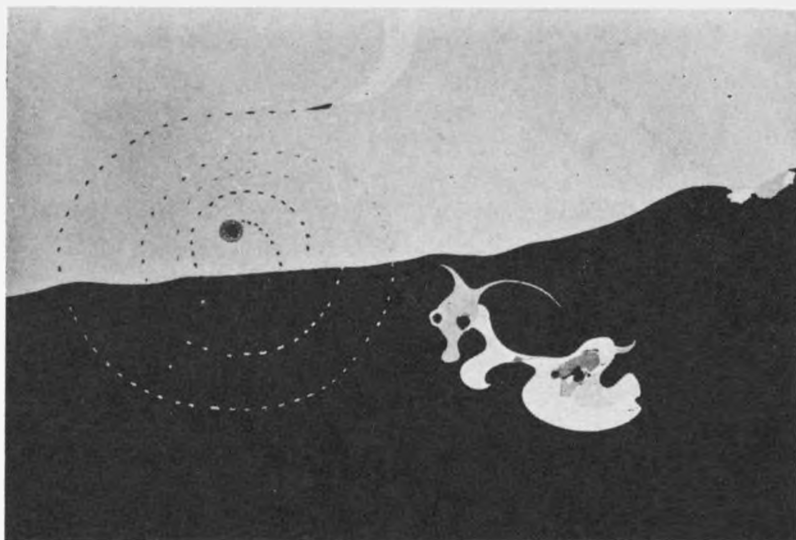
Ovaj pasus pokazuje da je nadrealizam pre svega pitanje *poetskog* stvaranja, a slikarstvo i skulptura su u suštini bili shvaćeni kao plastični preobražaji poezije. Breton u manifestu dalje iznosi kako su on i Supo nastavili i proširili takve eksperimente, i kako su »u čast Gijomu Apolineru« odlučili da novi način izražavanja, nastao iz njih, nazovu *Surréalisme*. On dalje rečničkim stilom definiše tu reč »jednom zauvek« :

NADREALIZAM, (m) Čist psihički automatizam kojim se želi da izrazi, bilo usmeno, bilo pismeno, bilo na makoji drugi način, stvarno delovanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju bi vršio razum, izvan svake estetske ili moralne preokupacije.

ENCIKL. FILOZ. Nadrealizam se zasniva na verovanju u višu realnost izvesnih oblika asocijacija zanemarenih do njega, u svemoć sna, u nezainteresovanu igru misli. On teži da definitivno uništi sve ostale psihičke mehanizme i da ih zameni u razrešavanju glavnih problema života.«[18]

Ova definicija je dovoljno široka da obuhvati sve različite manifestacije nadrealizma koje su se pojavile u sledećih dvadeset pet godina (i koje se još uvek javljaju, jer

* Svi navodi iz *Manifesta nadrealizma* (1924) uzeti su iz izdanja Bagdale, Kruševac, 1961, prevod Lele Matić. — Prim. prev.



Hoan Miro: *Zec.* 1927.

umetnici kao što su Maks Ernst, Hans Arp, Hoan Miro [rođen 1893] i mnogi drugi nikad u svom radu nisu prestali da se povinuju ovoj prvobitnoj definiciji nadrealizma). Međutim, sam Breton je u pokretu razlikovao dve epohe jednakog trajanja, koje ovako opisuje: »od njegovog početka (od 1919, godine objavljivanja *Champs Magnétiques*)[19] do danas [to jest do 1936]: čisto *intuitivna* epoha i *rezonujuća* epoha. Prva se može ukratko okarakterisati verovanjem, izražavanim tokom ovog vremena, u svemoć misli koja se smatrala sposobnom da se oslobodi sopstvenim sredstvima. To verovanje svedoči o preovlađujućem gledištu koje ja danas smatram potpuno pogrešnim, gledištu da je *misao iznad stvari*. Definicija nadrealizma koja je ušla u rečnik, definicija uzeta iz *Manifesta* od 1924, uzima u obzir samo ovaj potpuno idealistički red i... to čini izrazima koji navode na misao da sam se ja u to vreme varao zastupajući upotrebu automatske misli koja ne samo što je odvojena od svake kontrole razuma već je oslobođena i *„svih estetskih ili moralnih preokupacija“*. Trebalo je bar reći: *svesnih* estetskih ili moralnih preokupacija... Do 1925. godine nije se pojavio nikakav povezan politički ili društveni stav, to jest (i ovo je važno naglasiti) do izbijanja marokanskog rata,

koji nas je, ponovo izazivajući u nama naše naglašeno neprijateljstvo prema načinu na koji oružani sukobi deluju na ljude, naglo suočio s nužnošću ispoljavanja javnog protesta. Taj protest, koji je pod nazivom *La Révolution D'Abord et Toujours* (oktobra 1925) imena pravih nadrealista pridružio tridesetorici drugih intelektualaca, ideološki je bio svakako prilično konfuzan; pri svemu tom, on je označio raskid s čitavim jednim načinom mišljenja; stvorio je presedan koji će biti odlučujući za ceo budući pravac pokreta«[20].

Ovaj novi način mišljenja je svakako bio određen političkom atmosferom »tridesetih godina«; on nije ni u kom konkretnom ili aktivnom smislu preživeo rađanje staljinizma. Pa ipak je u umetničkoj delatnosti prisutna stalna dihotomija, te su Breton i nadrealisti, uopšte uzev, bili u pravu kad su priznali njeno postojanje. Breton je to opštijim izrazima iskazao 1934, u jednom predavanju održanom u Briselu:

»U stvarnosti postoje dva problema: jedan je problem uzdizanja saznanja, na početku dvadesetog veka, pomoću odnosa između svesnog i nesvesnog. Izgleda da smo mi nadrealisti bili izabrani za taj problem: prvi smo pri njegovom rešavanju primenili jedan naročiti metod koji nam još uvek izgleda najpodesniji i podoban za usavršavanje: ne vidimo zašto bismo ga se odrekli. Drugi problem koji nam se nameće jeste problem društvene akcije koju treba usvojiti — akcije koja, po nama, ima svoj odgovarajući metod u dijalektičkom materijalizmu, akcije koju ne možemo da preduzmemo ukoliko ne smatramo da je oslobođenje čovečanstva prvi uslov za oslobođenje duha, i da se to oslobođenje čovečanstva može očekivati samo od revolucije proletarijata.«[21]

Godine 1929. Breton je objavio »Drugi manifest nadrealizma«, u poslednjem broju časopisa *La Révolution Surréaliste*, koji je bio osnovan 1924, s urednicima Pjerom Navilom i Benžamenom Pereom. Breton je preuzeo uredništvo od četvrtog broja, a u petom broju (oktobra 1925) objavio je formalno prilaženje pokreta komunizmu. Od kraja 1925. pa



Hoan Miro: *Materinstvo*. 1924.

do početka 1930, kad se pojavio novi časopis *La Surréalisme au Service de la Révolution*, došlo je do znatnog pregrupisavanja snaga. Ukoliko su to bile poetske ili književne manifestacije, one nisu od bitnog značaja za našu knjigu, a ukoliko su bile političke, Bretonov cilj je uvek bio da plastične umetnosti uvrsti uz književnost i politiku pokreta. U prvom broju *La Surréalisme au Service de la Révolution* nalazile su se izjave solidarnosti s Bretonovim gledištem koje su dali Maksim Aleksandar, Aragon, Žoe Boske, Luj Bunjuel, Rene Šar, Krevel, Dali, Elijar, Ernst, Marsel Furje, Kamij Geman, Žorž Malkin, Pol Noge, Benžamen Pere, Fransis Ponž, Marko Ristić, Žorž Sadul, Iv Tangi, Andre Tirion, Cara i Albert Valentin. Među ovim imenima su samo Salvador Dali (rođen 1904), Ernst i Iv Tangi (1900—1955) bili važni kao vizuelni umetnici, dok je Bunjuel napravio dva filma *Le chien andalou* (1929) i *L'age d'or* (1931), koji predstavljaju nadrealističke manifestacije najtipičnije vrste. Iako po naravi nisu bili skloni političkom frontu koji je usvojio Breton, Arp i Miro su spremno izlagali s nadrealistima, a svake godine su se pojavljivale i nove snage — Rene Magrit (1930), Andre Mason (1931), Đakometi, Valentin Hugo, Viktor Brauner (1933), a grupe nadrealističkih slikara su se formirale i u drugim zemljama — Sjedinjenim Državama, Belgiji (Brisel), Čehoslovačkoj (Prag), Jugoslaviji (Beograd), Danskoj, Japanu, pa čak i u Londonu. Nadrealizam je od početka nasledio internacionalni karakter dade.

Uprkos Bretonovoj preciznoj definiciji i uprkos raznim kolektivnim manifestima i programima, nadrealizam je, kao i prethodne faze dosad prikazanog modernog pokreta, bio jedna promenljiva grupa individualista. Zaista, uvek su bile očigledne dve određene i protivrečne tendencije: jedna specifičnije dadaistička po poreklu a nihilistička po svrsi, protivstavljena svim tradicionalnim pojmovima »lepe umetnosti«. svim čisto estetskim kategorijama; druga, i pored svoje originalnosti, još uvek u biti pod dominacijom estetskog kriterijuma. Neki umetnici su se naizmenično koristili obema tendencijama.

Ako se prva tendencija smatra nastavkom dadaističkog pokreta bez ikakve nagle promene, onda vezivnu kariku predstavlja Marsel Dišan, za koga je Breton 1912. napisao: »Zahvaljujući okupljanju ljudi oko ovog imena, prave oaze za one koji su još u *traženju*, možemo da najoštrije sprovodimo borbu za oslobođenje moderne svesti od one užasne manije fiksacije koju nikako ne prestajemo da optužujemo.« I dalje: »ono u čemu se sastoji snaga Marsela Dišana, ono čemu on ima da zahvali što je ostao živ posle nekoliko opasnih situacija, jeste pre svega njegovo *preziranje teze* koje će manje srećne ljude uvek da iznenađuje«[22]. Može se reći za obe pomenute tendencije da predstavljaju tezu u korist ili protiv izvesne koncepcije umetničkog dela. Dišan je odbio da ima ma kakve prethodne koncepcije i zato je mogao da potpiše i izloži jedan fabrikovani proizvod — čak je i taj čin izbora mogao da sadrži istinu jedne lične situacije. Taj akt percepcije je ono najviše što je Dišan ikad hteo da prizna, jer je sama situacija uvek stvar slučaja.

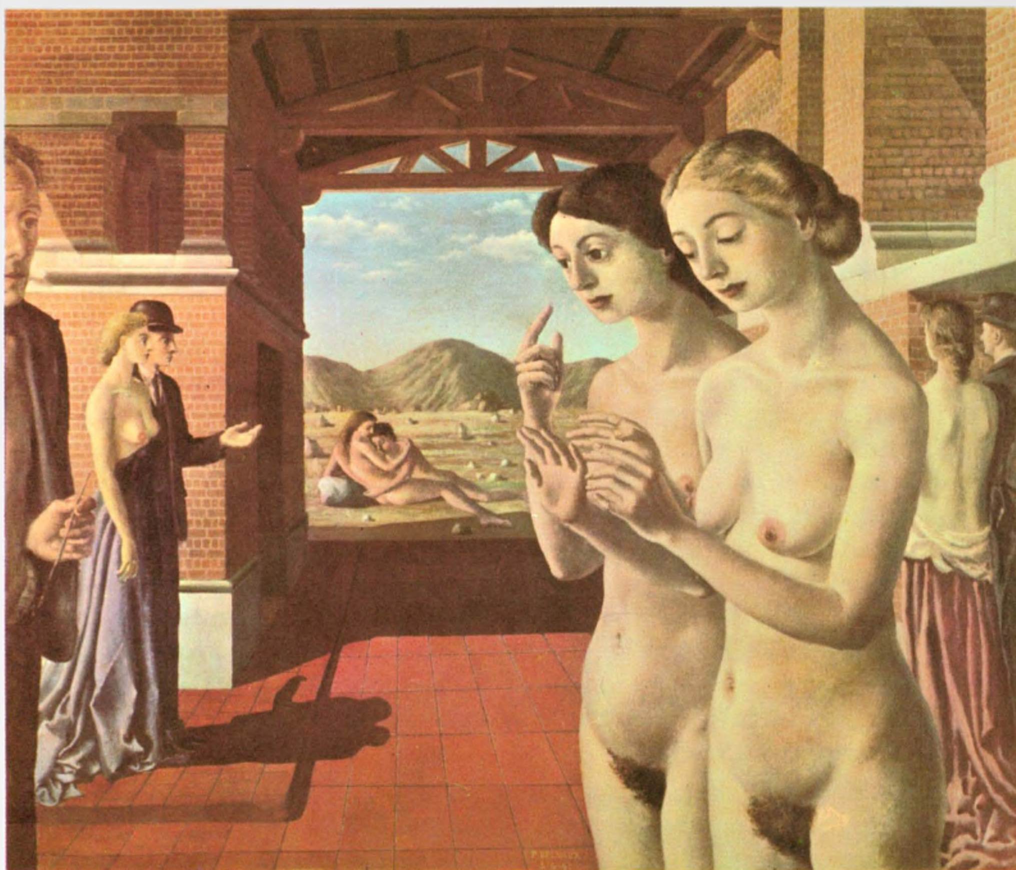
Dišan se brzo emancipovao od kubističkih i futurističkih teza, ali futurizam je ostavio svoje tragove. »Potrebno je, kao nastavak futurizma, uzeti u obzir period prelaza, relativno nezavisan i *mehanički* po karakteru (Dišan, Pikabija), koji se pojavio kao rezultat unapred smišljene identifikacije čoveka s mašinom ... Remek-delo ovog pokreta, koje u svakom pogledu prevazilazi sve eksplicitne namere tog perioda, bila je Dišanova slika *La mariée mise à un par ses célibataires, même.*« Tako je govorio Breton.[23] Ali Dišanov i Pikabijin »mašinizam« nikad nije bio motivisan prihvatanjem estetike mašine (što je kasnije delo konstruktivista); to je pre bila pobuna protiv etike mašine, protiv potčinjavanja ljudskih vrednosti mehanističkim vrednostima. Dišanove i Pikabijine mašine su bezbožne karikature.

»Preziranje teze« obuhvatalo je i preziranje estetske kategorije kao takve: jer, s Dišanovog gledišta, utvrđivanje bilo kakvog suda o vrednosti umetničkog dela sadrži tezu. Ovaj antiesteticizam će biti glavna odlika mnogih budućih mani-



Andre Mason: *Irokeški pejzaž.* 1942.

festacija pokreta. Princip kolaža je bio proširen tako da je obuhvatao svaki skup nepriličnih predmeta: Kurt Šviters je za pravljenje svojih skulptura i slika upotrebljavao sadržaje pepeljara i korpi za hartiju; Maks Ernst je pravio »vidljive pesme« od isečaka starih novina i knjiga ilustrovanih otiscima s gravirane čelične ploče; on je izumeo i »frotaž« — to jest umetničke konstrukcije komponovane od »otisaka« raznih grubih površina — on je ovom tehnikom napravio *Histoire naturelle* (Pariz, 1926), koja se sastoji od izmišljenih biljaka, životinja i drugih pseudoorganskih oblika. Čak su i pesnici mogli da se odaju ovom obliku plastičnog stvaranja — sam Breton je napravio izvestan broj proizvoljnih konstrukcija od otpadaka. Ali lepota se i dalje pojavljivala, pa i najodlučnije zanemarivanje konvencija umetnosti često je dovodilo do nesvesnih harmonija. Sad je, na primer, očigledno da su Švitersove *Merzbilder* dela izvanredne senzibilnosti.



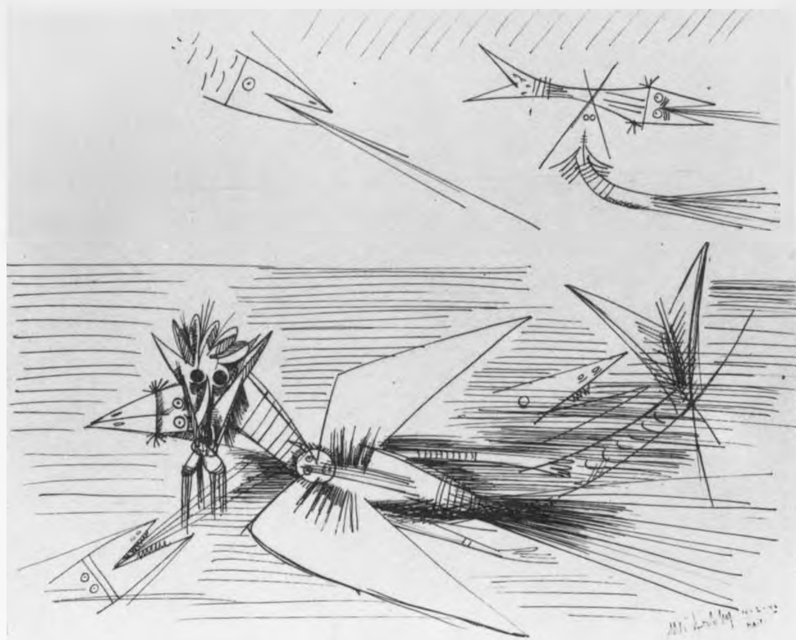
Pol Delvo: *Ruke.* 1941.

Taj nenamerni esteticizam ne nalazimo samo u Maks Ernstovom i Švitersovom delu, već je on još očigledniji u delu Hansa Arpa. On je 1916. pravio kolaže ili konstrukcije s nazivima kao što su *Kocke postavljene po zakonu slučaja, Predmeti postavljeni po zakonu slučaja.* Moglo bi jedino da se pretpostavi da je zakon slučaja isto što i zakon lepote, jer ova dela od početka pokazuju visok stupanj plastične senzibilnosti. U nastojanju da objasni ovu protivrečnost, Breton je sugerisao[24] postojanje neke bitne veze između slučaja ili *automatizma,* kako on više voli da ga naziva, i *ritmičkog jedinstva.* »Znamo da su nedavna psihološka istraživanja napravila poređenje između građe ptičjeg gnezda i početka jedne melodije smerajući na izvestan karakterističan zaklju-

čak... Držim da je *automatizam* u pisanju i crtanju... jedini način izražavanja koji daje i oku i uhu potpuno zadovoljstvo ostvarivanjem *ritmičkog jedinstva*, koje se može isto tako prepoznati na crtežu ili u automatskom tekstu kao i u melodiji ili na ptičjem gnezdu.«

Arp je tokom cele karijere nastavio da pravi dvodimenzionalne konstrukcije, verovatno i dalje »po zakonu slučaja«, ali je postepeno prešao na trodimenzionalnu umetnost skulpture u kojoj je stvarao oblike koji kao da ilustruju suštinske načine rastenja i organske funkcije. Možda od svih nadrealista Arp najviše zaslužuje to ime jer njegovo delo otkriva one bitne modulacije materije izazvane tajnom akcijom prirodnih sila: kao što voda glača kamen ili vetar stvara smetove snega, kao što se kruška uobliči u jedan savršen oblik a kristal u drugi, tako je i Arp klesao i modelirao svoje besprekorne tvorevine: umetnost je, kao što je sam rekao, plod koji rađa čovek. Breton je mogao da doda: koji rađa ono nesvesno u čoveku.

Međutim, karakterističan plod nadrealizma nije stvorio Arp, nego pre Maks Ernst i Andre Mason (rođen 1896), kome Breton pripisuje pronalazak automatizma.[25] Ali posle objavljivanja manifesta nadrealizma 1924, postalo je teško dati prvenstvo svim onim umetnicima koji su se javljali sa svojim ličnim doprinosima jednoj tako sveobuhvatnoj doktrini. Hoan Miro se pojavio iz svog španskog seoskog dvorišta 1924; Iv Tangi iz Bretanje 1925; Rene Magrit (rođen 1898) u isto vreme iz Brisela; i, najzad, rečeno Bretonovim rečima, »Dali se 1929. uvukao u nadrealistički pokret«. Bretonova oštra ocena Dalijevog doprinosa pokretu mora se navesti cela: »Zatim je on na teorijskom planu nastavio da radi pomoću niza pozajmica i jukstapozicija. Najupadljiviji primer za to je ona čudna smesa dvaju različitih elemenata koju je on nazvao „paranoidno-kritičkom delatnošću". S jedne strane, Kozimova i Da Vinčijeva lekcija (udubiti se u posmatranje kapljice pljuvačke ili starog zida, sve dok vam pred oči ne izađe jedno drugo otkrovenje koje slika nije ništa manje sposobna da otkrije), a s druge, razni sli-



Vilfredo Lam: *Cor de Pêche*. 1946.

karski postupci — na [*sic*] liniji *frotaža* — koje je Maks Ernst već zastupao „da bi pojačao nadražljivost mentalnih sposobnosti". Uprkos nepobitnoj pronicljivosti u prikazivanju, Dalijevo delo, sputano ultraretrogradnom tehnikom (povratak na Mesonjea) i diskreditovano ciničnom ravnodušnošću prema sredstvima kojima se koristio da bi se probio, dugo vremena je pokazivalo znake panike i bilo je u stanju da privremeno pruža izgled odolevanja buri samo procesom sistematske vulgarizacije. Ono tone u *akademizam* — *akademizam* koji se samovlasno naziva *klasicizmom* — i od 1936. nije ni od kakvog interesa za *nadrealizam*.«[26]

Od vremena kad su ove reči bile napisane (1942), delo Salvadora Dalija potonulo je još niže, cinično se koristeći sentimentalnim i senzacionalnim pobožnjaštvom (njegova *Tajna večera*, pozajmljena Nacionalnoj galeriji umetnosti u Vašingtonu, predstavlja tamo pozornicu za idolopoklonike). Teatralnost, koja je uvek karakterisala njegovo ponašanje, sada je u službi onih reakcionarnih snaga u Španiji čiji je trijumf predstavljao najveću uvredu humanizmu, koji je upr-



Salvador Dali: *Predosećanje građanskog rata*. 1936.

kos svoj svojoj ekstravaganciji bio stalna briga nadrealističkog pokreta. Pa ipak, mora se priznati da je Dali, uglavnom zahvaljujući uspehu svog egzibicionizma, u javnom mnenju poistovećen s nadrealizmom, a njegova »paranoidno-kritička delatnost« je zaista bila dovoljno ingeniozna i dovoljno sablažnjiva da bi opravdala ovu pogrešnu identifikaciju. Ali već mora da bude jasno da su protivrečnost i dvosmislenost sadržane u samom pojmu »nad-realnosti«,

a teritoriju s tako neodređenim granicama ne može da predstavlja ni umetnik kao pojedinac ni grupa umetnika.

U ovaj neodređeni pojam moraju se uključiti dela mnogih umetnika koji formalno nikad nisu pripadali grupi u Parizu, i mnogih koji su pokazivali samo nominalnu privrženost pokretu. Viktor Brauner (rođen 1903), Rene Magrit (rođen 1898), Pol Delvo (rođen 1898), Volfgang Palen (rođen 1905), Vilfredo Lam (rođen 1902), Kurt Zelihman (rođen 1900), Mata Ečauren (rođen 1912), Rihard Elce (rođen 1900), Jindžih Stirski (rođen 1899) i Vilhelm Bjerke-Petersen (rođen 1909) su slikari vrlo različitog porekla koji su doprineli emancipaciji vizuelne imaginacije od veza razuma i konvencije. Ali ta emancipacija je bila odlika modernog pokreta kao celine, i čovek treba samo da razmotri delo umetnika kao što su Pikaso, Paul Kle i Henri Mur pa da vidi da je nadrealistički pokret kao takav bio lokalna i privremena koncentracija snaga čije su šire manifestacije bile trajne i poznate širom sveta[27]. Veliki deo Pikasovog dela, da uzmemo samo njegov slučaj, saobrazan je s Bretonovom definicijom nadrealizma i bio je uvek pripajan ako ne i priznavan kao takav. Naše istorijske kategorije opet nisu dovoljne, i nadrealizam postaje samo izraz za obeležavanje jednog vida kompleksnog fenomena modernog pokreta. Taj vid je još uvek prisutan, ne samo u delu umetnika kao što su Maks Ernst, Miro, Mata, Magrit, Delvo i Lam već i u delu mlađih umetnika kao što su Frensis Bejkon (rođen 1910) i Hajnc Trekes (rođen 1913), čije delo je toliko »paranoidno kritičko« koliko to jedan nadrealist samo može da poželi. Poslednja faza savremene umetnosti, »slikarstvo akcije« (vidi str. 258), takođe vodi poreklo od nadrealizma i donekle se razlikuje od automatizma. U Bretonovim rukama nadrealizam je uvek bio herojski napor savlađivanja i definisanja demonskih snaga koje su automatizam i drugi »paranoidni« procesi oslobodili iz nesvesnog. Ali te snage se ne mogu savladati logičkom definicijom, a konformizam od početka nije dolazio u obzir. Optužba koja se može podići protiv nadrealista, i onaj dublji razlog zbog koga oni konačno nisu uspeli da sprovedu svoju »revoluciju«,



Viktor Brauner: *Hermetički prostor.* 1958.

jeste u tome što su »oni pokušali da *forsiraju* nesvesno, da silom pobede tajne koje bi se možda lakše otkrile manje umetničkim umovima. Da bi napredovali na stazi pravog misticizma, bilo hrišćanskog ili ne, nedostajalo im je snage a pod tim podrazumevam veru, bilo kakvu veru; nedostajala im je istrajnost, posvećenost nečemu što je još dublje od čovečjeg ja«. Pa ipak, kao što je ovaj isti perceptivni kritičar voljan da prizna, »nadrealizam u širem smislu predstavlja najnoviji romantičarski pokušaj da se prekine sa „stvarima onakvim kakve su" da bi na njihovo mesto stavio druge, one u punoj aktivnosti, u procesu rađanja, čije su pokretne konture filigranom ispisane u srcu postojanja... Pesnici su dugo gajili ovu tendenciju sumnjama u „stvarnost" kao svoju najdragoceniju sposobnost; ona sad postaje apsolut... suština nadrealističke poruke sastoji se u tom prizivanju apsolutne slobode uma, u tvrđenju da su život i poezija „negde drugde" i da se moraju osvojiti, uz opasnost, i jedno i drugo, jedno pomoću drugog, jer se oni, najzad, podudaraju i prepliću i poriču ovaj lažni svet, dokazujući da brodovi još nisu potonuli, da se sve još može spasti«[28].

Marsel Rejmon nas podseća, u ovom pasusu kao i na drugim mestima svoje inteligentne knjige, da se razmatranje nadrealizma ne može ograničiti na njegove manifestacije u sli-



Roberto Sebastijan Mata Ečauren: *Davati bezbolnu svetlost.* 1955.

karstvu i skulpturi: on je, možda, prvenstveno bio poetski pokret, ali je s istorijskog gledišta bio samo jedna prolazna faza onog romantičarskog pokreta koji je bio, i još je uvek, primena totalne »metafizičke senzibilnosti«, neustrašivo istraživanje granica ljudske sudbine. Nadrealizam je potvrđivanje te nesavladljive slobode. »Jedino me još od svega zanosi reč sloboda«, izjavio je Breton.[29] »Među toliko nemilosti koje nasleđujemo, moramo itekako priznati da nam je ostavljena *najveća sloboda* duha. Na nama je da je ne zloupotrebimo teško. Svesti maštu na ropsko pokoravanje, čak i kad bi se radilo o onome što se grubo naziva srećom, znači izmaknuti svemu što čovek u dubini sebe sama nalazi kao vrhovnu pravednost. Jedino me mašta obaveštava o onome što *može biti*, i to je dovoljno da malo digne strašnu zabranu; a dovoljno i da joj se ja prepustim bez strepnje da ću se prevariti.«[30]

PETO POGLAVLJE

Pikaso, Kandinski, Kle

Ova tri umetnika, koji su više od svih drugih doprineli razvoju moderne umetnosti, ne mogu se uvrstiti ni u jednu njegovu posebnu fazu. Na osnovu njihovih otkrića i pronalazaka stvarani su čitavi pokreti, ali oni sami su ostajali individualisti, središta kreativne snage koja utiču na pokrete i čak ih rađaju, dok oni sami nisu pristajali ni uz kakve škole. Već smo videli kako je Pikaso u bliskom dodiru s Brakom započeo kubistički pokret. Ne može se reći da je on otpočeo i nadrealistički pokret, ali, kao što sam već naveo i kao što ćemo detaljnije videti, njegov postkubistički razvoj ne može se odvojiti od tipičnih manifestacija nadrealizma: Pikaso je uvek davao mlivo njihovim teorijskim vodenicama. Što se Kandinskog tiče, ne može se reći da je on otpočeo nefigurativnu umetnost, ni u njenom ekspresionističkom ni u geometrijskom vidu, ali je najinteligentnije predvideo mogućnosti koje su očekivale novu epohu i preciznije bilo od kog slikara nagovestio verovatne linije budućeg razvoja. Što se Klea tiče, možda bi se moglo reći da je on imao najvišu inteligenciju od svih umetnika moderne epohe i da je postavio njene estetske osnove i u teoriji i u praksi.

»U suštini, sve što čovek ima, to je njegovo ja. To ja je sunce s hiljadu zrakova u njegovom trbuhu. Ostalo ne znači ništa.« Ovo je rekao Pikaso 1932. u razgovoru s E. Terijadom



Vilfredo Lam: *Astralna harfa*. 1944.

dok je nadgledao postavljanje svojih slika povodom jedne retrospektivne izložbe održane te godine u Parizu.[1] Pikaso je dao Matisa kao primer umetnika na koji se može primeniti njegov aforizam, ali, pošto je posmatrao svoju izložbu, mora da je mislio na sebe, i taj aforizam ostaje najbolji opis njegovog talenta. Postoji jedno jedino usijano središte energije, i svaki zrak koji iz njega izbija predstavlja drukčiji vid njegovog stila. Nezavisno od toga što se kaže da je stil uvek čovek, tih hiljadu zrakova ne mogu se dobro razlikovati jedan od drugog. Oni se međusobno mešaju približavajući se svom plamtećem izvoru, i tek njihovi očigledniji vidovi, koji su najdalje od ovog središta, mogu se razlikovati i imenovati. Te veštačke karakteristike možemo da razlikujemo kao kubističke, klasicističke, realističke ili nadrealističke, ali tad nailazimo na klasicističke crteže koji su nadrealistički po nameri ili na nadrealističke kompozicije klasicističke vedrine. Stil i značenje se stalno i poklapaju i protivreče jedno drugom.

Isto tako, svaki pokušaj stvaranja hronološke klasifikacije brzo propada jer nijedan period nije zatvoren period, ograničen na jedan stil. Istina je da na početku njegove karijere ima kratkih perioda kad izgleda da umetnik izvesno vreme zadržava trajno raspoloženje — plavi period od 1901. do 1904. i ružičasti period od 1904. do 1906. — nazvani po bojama koje preovlađuju u slikama iz tih perioda. Ali čak i u okviru tih perioda dolazi do znatnih varijacija stila — *La belle Hollandaise* iz 1905, na primer, ima neku sivu punoću koja jako odudara od umorne nežnosti slike *Majka i dete,* slikane iste godine. Kubizam je za Pikasa bio stalna strast otprilike pet godina, ali ta strast je bila istraživačka, i svako platno je otkrivalo nove mogućnosti, nove varijacije dominantnog izraza. Kad su jednom sve te mogućnosti bile oprobane ali ne i napuštene, Pikaso se 1915. odjednom vratio najpreciznijem i najprefinjenijem realizmu; ali opet bez neke čvrste namere jer su se ti klasični portreti i grupe smenjivali s novim varijacijama kubističkog stila, realističke mrtve prirode s geometrijskim apstrakcijama proizašlim iz istog motiva. Moglo bi

da se postavi redom hiljadu Pikasovih dela, počevši od akademskih vežbi iz mladosti pa preko raznih oblika realizma sve do geometrijskih kompozicija kao što je *Sto* iz 1919—1920. (Umetnički muzej Smitovog koledža, Nortempton, Masačusets), pa da ne bude nikakvog naglog prelaza između bilo koja dva susedna dela. Ali značenje ove činjenice neće se potpuno razumeti ako se ne shvati da redosled stilskih promena nipošto ne odgovara hronološkom redu. Svaki zrak sunca u umetnikovom trbuhu bio je emitovan u drukčijem trenutku i u drugom pravcu.

Međutim, mi moramo da pokušamo da zabeležimo ove kaleidoskopske promene. Od 1914. pa nadalje razlikuju se sledeće faze:[2]

1914:	Dalji razvoj kubizma u »rokoko« pravcu. Bogatije boje, korišćenje materijala i materija pored uljanih boja.
1915—1916:	Smeo linearni kubizam, velike kompozicije.
1915—1921:	Klasični realizam, većinom crteži olovkom u Engrovom stilu.
1918—1925:	Manirizam, iskrivljavanje i izduženost ljudskog lika (*Dve žene koje sede*, 1920, Zbirka Voltera P. Krajslera Mlađeg).
1920—1924:	Ova dva stila se stapaju u neoklasičan stil koji se u razmacima vraća tokom cele Pikasove karijere.
1924—1928:	Period velikih kubističkih kompozicija. (Dve verzije slike *Tri muzičara* [str. 154], Muzej moderne umetnosti; Filadelfijski muzej umetnosti.)
1923—1925:	Razvoj »Kubizma krivih linija«.
1925:	Početak Pikasove nadrealističke faze (slikom *Tri igrača* iz 1925. [str. 155]). Bar izbegava reč »nadrealistički« i zamenjuje je epitetima kao što su »grčevit«, »uznemirujući« i »metamorfozan«, ali Pikasovo delo od te godine nadalje ilustruje nadrealističku tezu, i nesumnjivo da je bio impresioniran ne samo teorij-

skim spisima Bretona i njegovih drugova već i delima umetnika kao što su Arp, Miro i Tangi.

1928—1933: Skulpture koje počinju s metalnom konstrukcijom, ali se razvijaju ka glavama livenim u bronzi.

1929—1931: Monumentalni arhitipovi, kao što su *Žena u naslonjači* (verzija od 5. maja i od 13. maja 1929), *Kupač koji stoji* i *Kupač koji sedi* iz 1929. i *Figura koja baca kamen* od 8. marta 1931. Ali ovaj stil se nastavlja u toku dalje Pikasove karijere: uporedi *Devojčice s brodom-igračkom* (1937) u Zbirci Pegi Gugenhajm u Veneciji; *Otmica Europe* (1946); i *Akt* iz 1949. (uporedi Bek-Sabarte, klasifikovan katalog br. 213).

1931—1934: Period obnovljene skulptorske aktivnosti.

1932—1934: Serija velikih platna žena u stilu krivih linija.

1937: (maj—jun) Slikanje *Gernike.*

1938—1940: Period velikih, snažnih kompozicija, nalik na skulpturu.

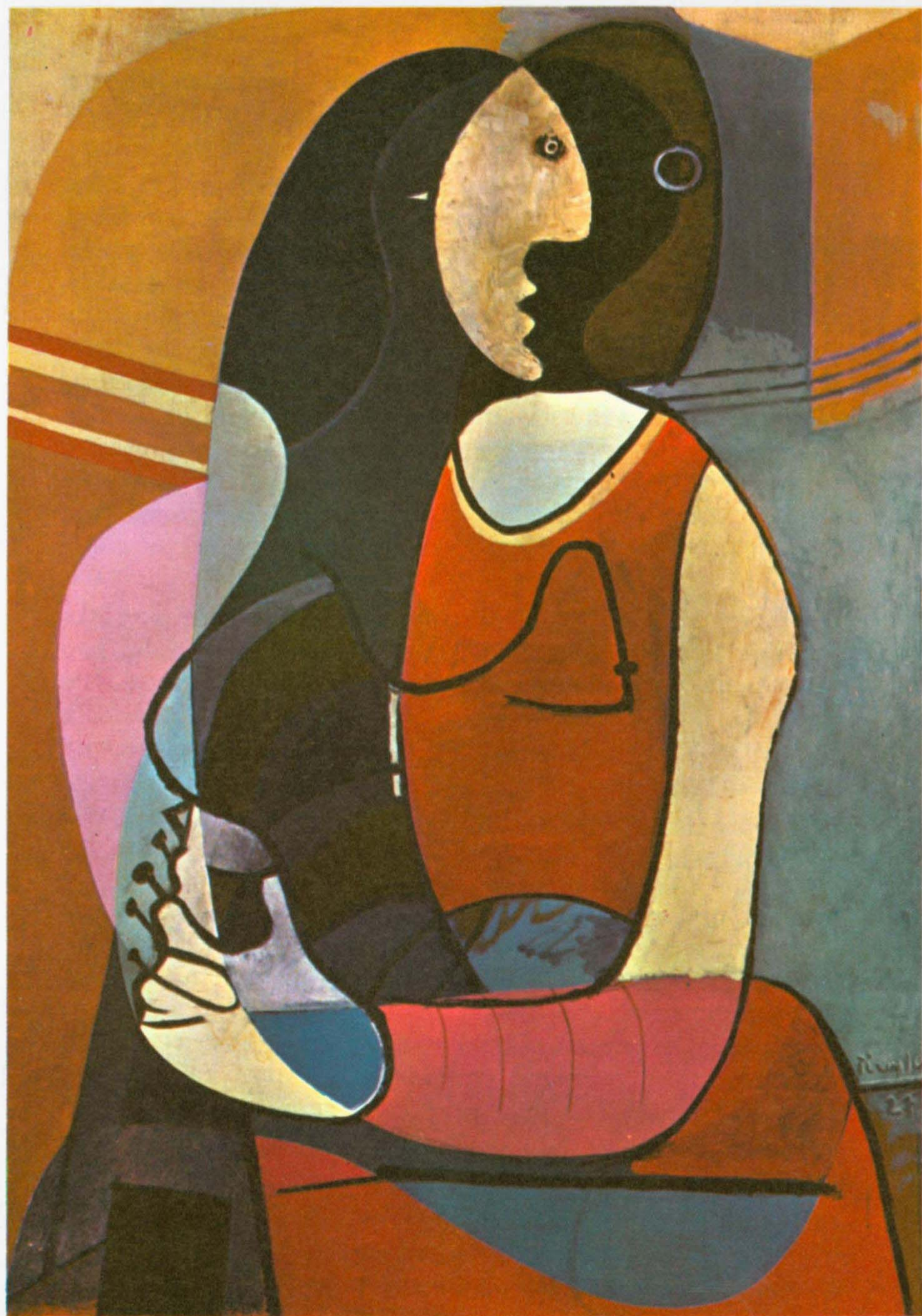
1940—1944: Ratni period u Parizu: povratak na ravne, dvodimenzionalne kompozicije; povratak sintetičkom kubizmu. Obnova skulptorske aktivnosti.

1945: Posleratna bujnost.

1946—1948: Idiličan međučin u Antibima. *La joie de vivre; Noćno ribarenje.*

1948—1954: Keramika u Valoriju.

Ovakav hronološki redosled ima otprilike istu vrednost kao i vodič po džungli. Pre bi trebalo da pokušamo da odredimo da li među ovim kolebljivim fazama Pikasove mnogostruke delatnosti možemo da otkrijemo bilo kakvo stilsko jedinstvo koje je doprinelo opštem razvoju umetnosti u naše doba. Da je Pikaso bio najuticajniji umetnik prve polovine dvadesetog stoleća, to je očigledno, ali svi uticaji nisu dobri uticaji



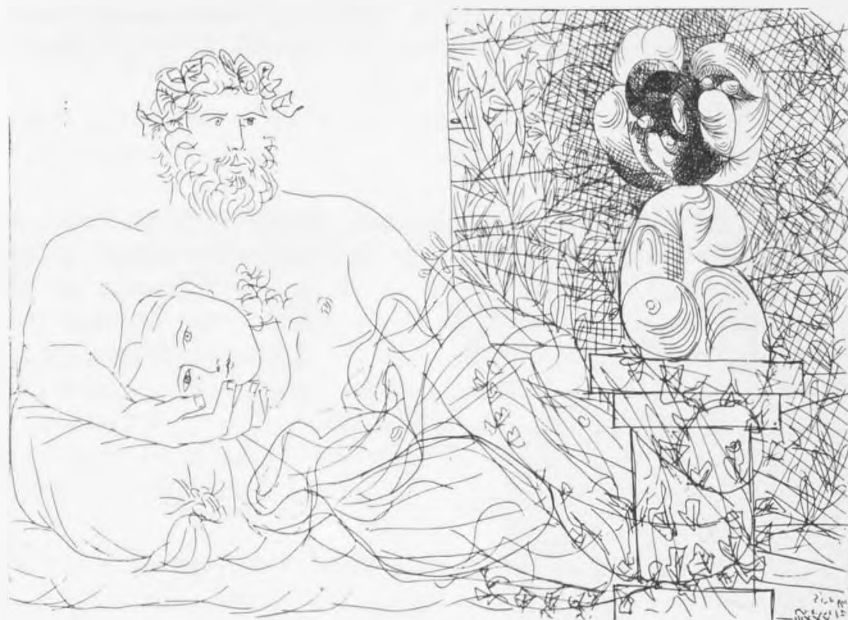
Pablo Pikaso: *Žena koja sedi.* 1927.

i, zaista, to što jednim dobom dominira idiosinkrazija jedne jedine ličnosti, znak je slabosti. Mikelanđelov primer u prošlosti tužan je dokaz te činjenice.

Očigledno stilsko jedinstvo koje se može izdvojiti iz Pikasovog ogromnog dela jeste arhaizirajući neoklasicizam kome se on često vraćao. Ukoliko ovo sadrži svedočanstvo o akademskoj sposobnosti (»pa najzad, Pikaso ume da crta!«), to je moglo da bude više nego paradoksalno: moglo je da stvori praktično merilo po kome bi se sudilo o svim savremenim eksperimentima. Eksperimentalni period u umetnosti je bogodano doba za šarlatane. Neki Pikasovi manirizmi mogu uverljivo da se podražavaju — on sam je pravio grešku u identifikaciji. Ali samo je Pikaso mogao da nacrta ilustracije koje je napravio za Skirino izdanje Ovidijevih *Metamorfoza* (1931), kao i seriju grafika poznatih kao *Skulptorov atelje* (1933).

S gledišta Pikasa kao ličnosti, njegove povremene povratke na neoklasicizam možemo smatrati kao vraćanje redu, kao povremeno podvrgavanje nužnoj disciplini ili, jednostavno (i najverovatnije), kao osvežavajuće ispoljavanje virtuoznosti. Čovek treba samo da posmatra Pikasa kako crta (u nekom filmu koji ga prikazuje u akciji) pa da vidi kako je u njegovom slučaju ta aktivnost instinktivna i nenaporna. Tu nema premišljanja, nema strepnje: samo ruka koja se kreće prirodno kao ptica u letu. Takva lakoća može da bude rezultat uvežbavanja od mladosti, ali je isto toliko i urođen dar. I drugi umetnici su imali sličnu obuku, ali nisu dospeli do istog stupnja veštine. Stoga je taj stil za umetnika ličan, a u isto vreme i univerzalan. Kao linearni izraz, on se ne razlikuje od crteža na grčkim vazama, gravira na etrurskim ogledalima, pa čak ni od preistorijskih crteža na zidovima pećina Altamire. Tek ukoliko Pikaso uvodi u njih manirističká iskrivljavanja motiva, može se za njegove neoklasične crteže reći da su u nekoj vezi s modernim pokretom.

Pa ipak, isti kaligrafski instinkt dejstvuje u crtežima koji nisu neoklasični: u stvari, prisutan je u svakoj liniji i svakom potezu njegova dela.



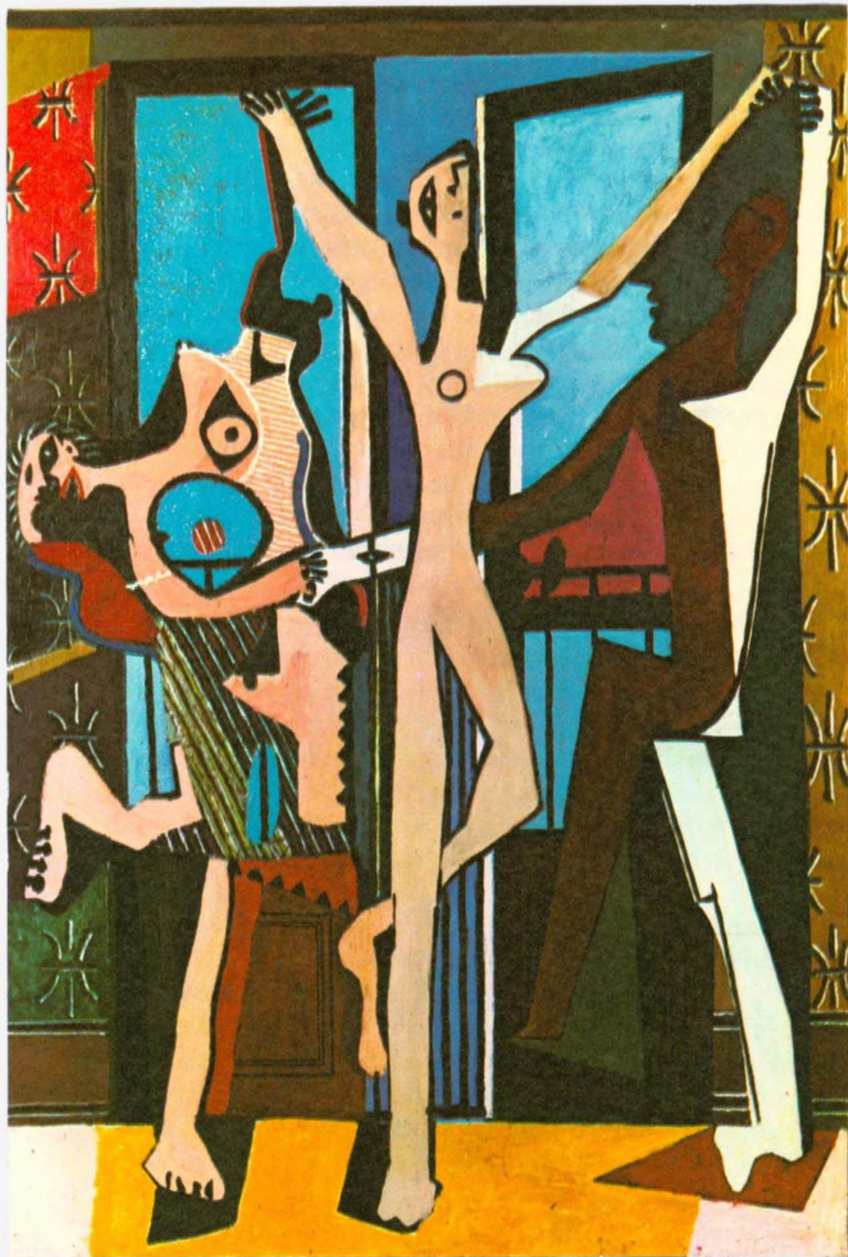
Pablo Pikaso: *Skulptor pri odmoru, model koji leži i skulptura.* 1933

Što se glavnine njegovog dela tiče, ona se deli u dve glavne grupe koje se ponovo mešaju jedna s drugom, ali se u svojim krajnostima mogu razlikovati, na već ukazan način, kao imaginativna i fantastična. »Ja ne idem *za* prirodom, već *ispred* nje — i sa njom zajedno« jeste jedna druga zagonetna Pikasova izjava.[3] *Ispred* prirode može da označava intuitivnu svest o simboličkoj formi; *sa* prirodom (za razliku od onog *za* prirodom) — obogaćenje takvih simboličkih formi prirodnom vitalnošću. U svakom slučaju, to je razlika koju predlažem da napravimo pri obeležavanju dvaju glavnih postkubističkih odeljaka Pikasovog dela.

Alfred Bar je već istakao značaj velike uljane slike iz 1925, *Tri igrača,* koja je još umetnikovo vlasništvo, i suprotstavio je dvema verzijama slike *Tri muzičara* iz 1921. i neoklasičnoj slici *Tri gracije* iz 1924. (koja je takođe umetnikovo vlasništvo). Te tri slike zaista su prototipovi triju kategorija na koje se može podeliti Pikasovo delo. »Umesto statične, ume-



Pablo Pikaso: *Tri muzičara*. 1921.



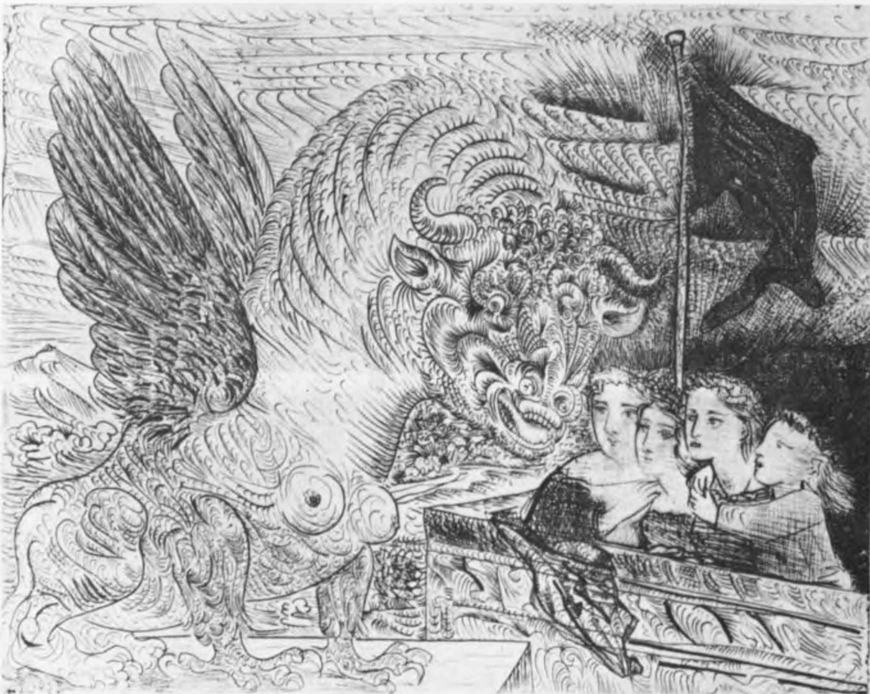
Pablo Pikaso: *Tri igrača.* 1925.

reno kubističke dekoracije«, piše gospodin Bar, slika *Tri igrača* nas suočava s vizijom koja je zaprepašćujuća po svojoj fizičkoj i emocionalnoj žestini. Objektivno gledane kao predstavljanje prirode, kubističke slike kao što su *Tri muzičara* iz 1921. dovoljno su groteskne — ali su njihova iskrivljavanja relativno objektivna i formalna, dok se zastrašujuća, iscerena maska i grčevit pokret leve figure na slici *Tri igrača* ne mogu objasniti kao vežba u estetskim odnosima, ma koliko to platno bilo veličanstveno s čisto formalnog gledišta. Metamorfozna slika *Tri igrača* je, u stvari, u Pikasovoj umetnosti prekretnica skoro isto toliko korenita koliko je to bila i prva kubistička slika *Demoiselles d'Avignon*. Zgrčena igračica na levoj strani nagoveštava nove periode njegove umetnosti u kojima se pojačavaju psihološki uznemirujuće snage ili, u zavisnosti od tačke gledanja, skrnave njegova uvek promenljiva ostvarenja u carstvu oblika.«[4]

Kompoziciona razlika između *Tri muzičara* (svejedno koje verzije) i *Tri igrača* je u tome što prva predstavlja proračunato pregrupisavanje (Kandinski bi rekao »konstruktivno razbacivanje«) fragmentiranih i geometrizovanih predstava proizašlih iz motiva, a druga je, da se poslužimo izrazom Alfreda Bara, *metamorfoza* samog motiva. Ali ti izrazi nisu podesni, pa čak i zavode. Proračunavanje, kao što ćemo videti kad dođemo do razmatranja ranih eksperimenata Kandinskog, ne označava nužno svestan proces selekcije i usklađivanja: raspored elemenata u okviru prostora slike ostaje intuitivan. Ali su ti elementi izvedeni iz motiva izračunljivim ili objašnjivim etapama. Kockasta lica muzičara još su uvek frontalna; oči su im u istoj ravni, udovi i muzički instrumenti prilagođeni jednom racionalnom redu, ma koliko bili poremećeni. Ali u *Tri igrača* ta dislokacija naturalističkih elemenata — očiju, grudi, udova — nije više ni racionalna ni izračunljiva. Oči su pomerene u stranu, jedna dojka je preobražena u oko, i prvi put se pojavljuje složen lik (i frontalni i profilni izgled lica). »Red« sa slike *Tri muzičara* više ne preovlađuje; umesto njega, elementi slike prikazuju jednu grčevitu snagu koja kao da se rasprskava izvan granica platna.

Žena koja sedi iz 1926—1927. (Muzej moderne umetnosti u Njujorku) i njoj srodna *Žena koja sedi* iz 1927. [str. 151] (zbirka Džejmsa Trola Sobija) razvijaju ovu novu »metamorfoznu« tendenciju do još jačeg stupnja. Kao da su kombinovana tri istovremena lika žene, a dislokacija očiju, usta i grudi je proizvoljna, iako još uvek »sa« prirodom u smislu da crte lica ostaju kao u životu i nisu apstraktne. Ali Pikaso je tu novu tendenciju brzo iskoristio za dalje ekstreme, najbolje tipizirane u bronzanoj *Figuri* s početka 1928. Te godine je načinio seriju crteža u kojima je ljudska prilika potčinjena krajnjim stupnjevima metamorfoze, glava postaje glava čiode,

Pablo Pikaso: *Četvoro dece gledaju čudovište.* Oko 1933.





Pablo Pikaso: *Seljakova žena na lestvicama.* 1933.

udovi se slivaju s mlitavim grudima, oči i usta proizvoljno umetnuti. Gospodin Bar ukazuje na to da je Pikaso mogao da prihvati nagoveštaje metamorfoznih figura sa slika svog prijatelja Hoana Miroa ili iz ranih slika Iva Tangija. Bilo ovo tačno ili ne, to pokazuje da je Pikaso prevazišao svoj kubistički i neoklasični stil u kojima su likovi lični i da je ušao u carstvo fantazije u kome su likovi arhitipski ili generički. Predstavljanje takvih likova je još uvek visoko individualno — linija i boja su i dalje potpis samog čoveka. Ali simboli su projektovani iz one psihičke dubine koju je K. G. Jung nazvao kolektivnim nesvesnim, i ta njihova kolektivnost



Pablo Pikaso: *Žena u plavoj haljini.* 1941.

garantuje im vrednost. S ovog gledišta nadrealisti su bili u pravu kad su insistirali na autonomnom i anonimnom sadržaju ove nove vrste umetnosti.

Od 1926. Pikaso nije prestajao da kultiviše svoje nesvesno — da objektivno posmatra, kao što je to Jung rekao, razvoj bilo kog elementa fantazije. Ovom prilikom ne bi bilo prikladno govoriti o psihološkom značenju likovnih simbola kojima je Pikaso obilovao u ovoj fazi svog rada. Sam umetnik ne mora nužno da bude svestan tog značenja iako mu nipošto nije nepoznata uloga simbolizma u istoriji umetnosti. Ali može se sasvim ukratko reći da su ti likovni simboli arhitipski — da predstavljaju ikonografiju seksa i plodnosti, rođenja i smrti, ljubavi i nasilja, kakvu nalazimo u svim velikim epohama umetnosti. Otkrivati značenje simbola nije korisno: oni su najsnažniji u svom tajnom integritetu. Dolaze iz nesvesnog i govore nesvesnom. Mi ih razgolićujemo na svoju štetu.

Ova opomena se odnosi i na remek-delo kao što je *Gernika,* a ne samo na manja dela u ovom stilu. *Gernika* je dokaz, ako je dokaz potreban, da je Pikaso društveno svestan umetnik — za slikarstvo je rekao »da je ratni instrument za napad i odbranu od neprijatelja«. Njegovu izjavu o tome, napisanu za Simona Terija i prvi put objavljenu u *Lettres françaises* (Pariz) 24. marta 1945, nikad nije suvišno ponoviti: »Šta mislite šta je umetnik? Maloumnik koji ima samo oči ako je slikar, uši ako je muzičar ili liru na svakoj niti srca ako je pesnik, pa čak i ako je bokser, da ima samo mišiće? Naprotiv, on je u isto vreme političko biće, uvek svesno bolnih, žestokih ili srećnih događaja na koje svim srcem odgovara. Kako bi bilo moguće ne osećati interesovanje za druge ljude i pomoću vrline hladne ravnodušnosti odvojiti se od života koji vam oni tako obilno pružaju? Ne, slikarstvo ne postoji zbog dekorisanja stanova. Ono je ratni instrument za napad i odbranu od neprijatelja.« Neprijatelj je, kako je on to nekoliko puta jasno rekao, čovek koji iskorišćava druga ljudska bića pobuđen ličnim interesom i korišću. Opštije rečeno, čovek mora da se bori protiv svega što preti slobodi imagi-

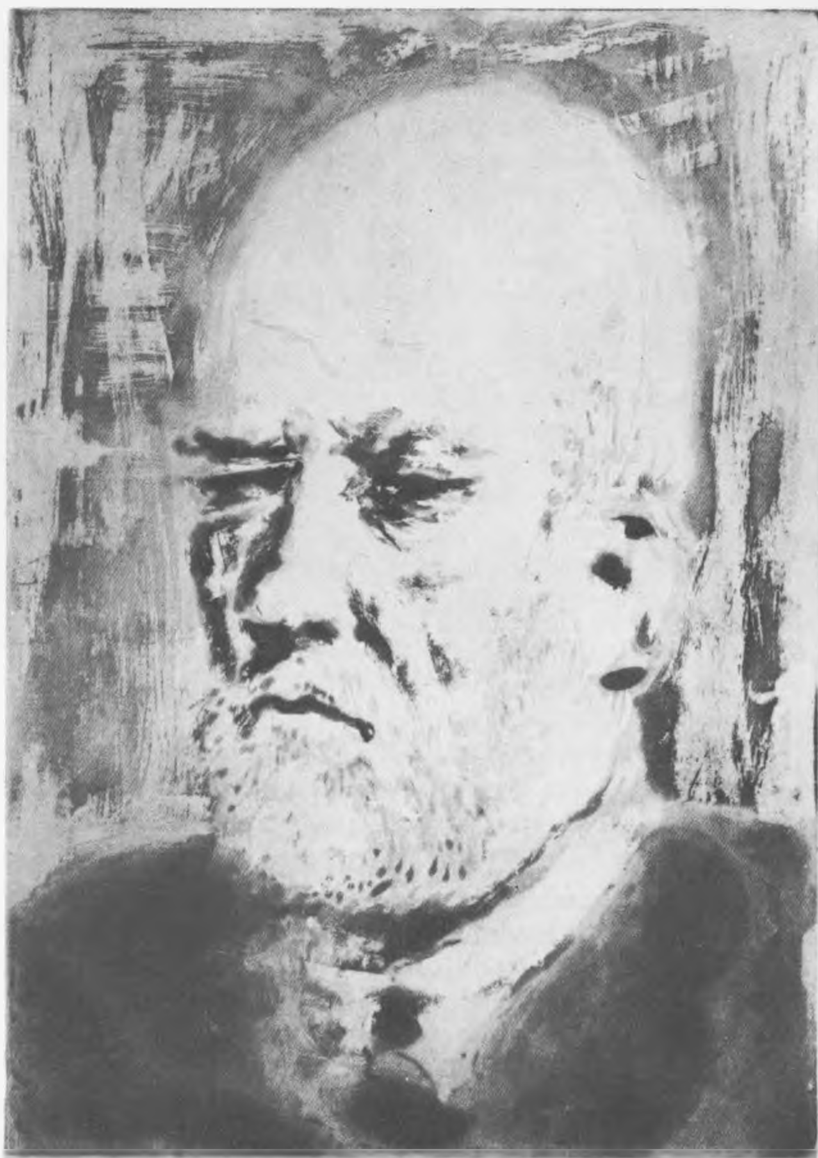


Pablo Pikaso: *Obed*. 1953.

nacije, i u tom pogledu Pikaso je uvek usvajao politički program nadrealista. Ali *Gernika* je, naravno, više nego dokument španskog građanskog rata. Slikana je kao neposredna reakcija na vest da su nemački bombarderi razorili baskijski grad Gerniku (28. aprila 1937). Slikana je sa strašću i uverenjem (činjenica koja je još očiglednija u mnogobrojnim pripremnim crtežima i studijama), pa ipak, ona nije potpuno nepovezana s ranijim Pikasovim delima, naročito stoji u vezi s grafikom *Minotauromahija* iz 1935. Ova sličnost se pre može objasniti nesvesnim faktorima nego namernim korišćenjem istih simbola (bika, konja, figure koja drži svetiljku). Ili se isti arhitipski simboli automatski pojavljuju

iz nesvesnog ili su oni deo neophodnog jezika simbola. Ali ti simboli, kao što se na to često ukazivalo, nisu potpuno oslobođeni dvosmislenosti[5] — da li bik predstavlja pojam nasilja ili diktatora Franka i njegovu vojnu kliku, i kako može bedni rasporeni konj dostojno da predstavlja čovečanstvo koje pati? Kaže se da je Pikaso rekao da »bik nije fašizam nego brutalnost i mrak... konj predstavlja narod... freska Gernika je simbolična... alegorična. Zato upotrebljavam bika, konja itd. Freska služi konačnom izrazu i rešenju problema, i zato sam se koristio simbolizmom«[6]. Čovek mora da se prikloni umetnikovoj interpretaciji vlastitog dela, ali se primećuje da on insistira na generičkoj prirodi simbolizma. U doba kad je *Gernika* prvi put bila izložena, ja sam njene simbole nazvao »svakidašnjim«, ali sam dodao da, »samo kad se ono zaista svakidašnje nadahne najjačom strašću, rađa se veliko umetničko delo koje prevazilazi sve škole i kategorije«[7]. *Gernika* i posle dvadeset godina nije izgubila svoj monumentalni značaj.

Nemoguće je u okviru ove knjige opširno izložiti sve slike prisutne u Pikasovom simboličkom govoru. Najrazgovetniji je u delima kao što su *Gernika* i *Minotauromahija* ili u alegorijama *Rat* i *Mir* iz 1952, ali simbolizam je još uvek prisutan kad slika *Devojku s petlom* (1938) ili *La joie de vivre* (1946). Većina njegovih portreta sadrži simbolične elemente jer on traži čoveka iza mraka ili, pre, nesvesne sile koje uobličuju tu masku. Slika jedno svoje dete, ali ono je simbolično kao dete na nekoj srednjovekovnoj slici Bogorodice s detetom. Ali ova manja simbolička dela se neprimetno utapaju u one isto toliko brojne slike koje su nevina i vesela, srećna otkrića nekog vida beskrajne raznolikosti prirode, pejzaža, voća, cveća ili ljudskog tela, i zajedno sačinjavaju treću kategoriju Pikasovog dela. Pikasovu veličinu ne čini samo njegov neuporediv urođeni dar već i sveobuhvatnost njegove senzibilnosti i vizije, kao i neiscrpna snaga preobražavanja, koja prima sve i daje sve u beskrajnoj i zanosnoj uzajamnoj razmeni.



Pablo Pikaso: *Volarov portret I*. Oko 1937.



Žorž Brak: *Mandolina, čaša, krčag i voće*. 1927.

Vrlo mali broj njegovih savremenika bio je u stanju da se odupre navali ove tako stvaralačke snage, a i zašto bi? U mnogim slučajevima je taj uticaj doveo do podražavanja, ali plagijat nije najdublje dejstvo genija kao što je Pikaso. To dejstvo je u inspiraciji koju daje njegov metod i u primeru njegove hrabrosti. Skulptori kao Žak Lipšic i Henri Mur su, možda, u početku bili pod tim uticajem u površnom smislu te reči: oni su preobražavali oblike Pikasove invencije. Ali to šegrtovanje je otvorilo vrata njihovim sopstvenim percepcijama i intuiciji, i kad su jednom otkrili metod, mogli su (u stvari, morali su, pomoću realnosti tog procesa) da izgrade sopstveni manir. Samo stariji slikari, Pikasovi savremenici kao Brak i Leže, zbog svoje izgrađene snage, najbolje su mogli da se odupru njegovim novinama. Istina je da je od 1929. pa do 1931. Brak svestan Pikasovog novog pravca, te uvodi dvostruke profile i druga organska iskrivljavanja,



Vasilij Kandinski: *Kompozicija br. 2.* 1910.

ali bez uverenja. Usvojio je »kubizam krivih linija« iz 1923—1924, ali s dekorativnim ciljem; a otada je taj umetnik, štiteći se od sunca u Pikasovom trbuhu, obrađivao svoje sopstveno savršeno ali omeđeno parče zemlje.

Vasilij Kandinski već je pomenut u vezi s počecima kubizma i ekspresionizma (vidi str. 94. i 56), ali njegov doprinos istoriji modernog slikarstva tek u retrospekciji postiže svoj puni značaj. Kao slikar, kao stvaralački genije, on može da izgleda daleko ograničeniji od Pikasa. Ali on je bio više nego slikar — bio je filozof, pa čak i vizionar. Posle perioda eksperimentisanja, doneo je odluku i išao ka svojim preciznim ciljevima. Njegovo delo ima povezanost koja se može uporediti samo s Ležeovom ili Kleovom; njegov uticaj je bio daleko veći nego što se to često priznaje. I aktivniji je danas nego što je bio za svog života.

Kandinski je rođen 4. decembra 1866, što znači petnaest godina pre Pikasa. Možda bi trebalo da primetimo, pa ma šta to značilo, da je porodica njegovog oca poreklom iz Sibira, a da je njegov otac, u stvari, rođen u Kjahti blizu kineske granice. Jedna njegova prababa bila je azijatska princeza. Međutim, porodica njegove majke je iz Moskve, gde je i sam Kandinski rođen.

Kandinski je prvo nameravao da bude muzičar — još jedna značajna činjenica koje se ponavlja i u Kleovom životu. Ali, kad mu je bilo dvadeset godina, otišao je da studira prava i ekonomiju na Moskovskom univerzitetu i u tom periodu se prvi put upoznao s drevnom ruskom umetnošću. Imao je običaj da ističe da je dubok utisak koji su na njega ostavile srednjovekovne ruske ikone uticao na ceo njegov umetnički razvoj. Drugi rani uticaj potiče od ruske narodne umetnosti, s kojom se upoznao u toku jednog obilaska severnih provincija 1889. u etnografskom cilju. Iste godine je proučavao stare majstore u Moskvi i Petrogradu, i prvi put posetio Pariz, u koji se ponovo vraća 1892. Godine 1893. diplomirao je na Moskovskom univerzitetu.

U svojoj dvadeset devetoj godini, 1895, prvi put je video izložbu francuskih impresionista, i to iskustvo je bilo odlučujuće. Napustio je pravnu karijeru i sledeće godine otišao u Minhen da studira slikarstvo. Posle tri godine, 1900, dobio je diplomu Kraljevske akademije u Minhenu.

Neke njegove kasnije aktivnosti su već zabeležene u vezi s poreklom ekspresionizma (vidi str. 64). Kao značajno treba zapaziti da je jesen 1902. proveo u Parizu, zimu 1902—1903. u Tunisu, a onda je više od godinu dana proveo u Rapalu (Italija). Odatle je krenuo za Drezden, ali je već početkom sledeće godine (1906) opet u Parizu, i tu (u stvari, u Sevru, blizu Pariza) ostaje godinu dana. Godine 1907. odlazi u Berlin na nekoliko meseci i, najzad, 1908. se vraća u Minhen, gde će ostati da živi narednih šest presudnih godina.

U ovih dvanaest godina lutalačkog šegrtovanja Kandinski je nakupio mnogo iskustva, i u doba kad je 1908. dospeo u Minhen, njegovo slikarstvo je već bilo prošlo kroz neko-



Vasilij Kandinski: *Kompozicija*. 1911.

liko stilskih faza, od akademizma, koji je naučio od Franca Štuka u Akademiji, preko nekoliko stupnjeva eklekticizma (narodna umetnost, impresionizam, postimpresionizam), sve dok nije tada, s četrdeset dve godine, osetio da je došlo vreme da sredi svoja iskustva i formuliše svoju intuiciju u pogledu mogućnosti slikarske umetnosti, mogućnosti koje su se ukazale njegovom umu i čulu vida onog dana, dvanaest godina ranije, kad je prvi put video jednu Moneovu sliku.

Šta je on još video u tih dvanaest godina? Sezana, naravno, i foviste — sve što se u Parizu moglo videti između 1902. i 1906. U tom periodu je i sam postao fovist, ali, kad se vratio u Minhen, počeo je da se rukovodi sopstvenim nagonima, i rezultat je bio potpuna emancipacija od uticaja koji su dotad vladali njim. U svojoj knjizi, koju ćemo odmah detaljnije razmotriti, on govori o Matisu kao o »najvećem mladom Francuzu«, a o Pikasu kao o »još jednom velikom mladom umetniku u Parizu«, u čijem delu »nikad nema ni trunke



Vasilij Kandinski: *Dopunjen kontrast*. 1935.

konvencionalne lepote«. »Matis — boja. Pikaso — oblik. Dva velika putokaza upravljena ka velikom cilju.«

Kad je izbio rat avgusta 1914, Kandinski se iz Minhena vratio u Moskvu preko Švajcarske. Ostavio je za sobom zbirku eksperimentalnih radova koji su slučajno ostali netaknuti, i sad se nalaze u Gradskoj galeriji u Minhenu. Taj materijal pokazuje da je Kandinski po povratku u Minhen još dve godine bio vezan za motiv, obično pejzaž, i da su njegove ekstremne varijacije još uvek bile organske po osećanju. A onda, prema Lorencu Ajtneru, koji je objavio zanimljivu studiju o ovom materijalu[8], došlo je do naglog preokreta ka nepredmetnom slikarstvu, to jest ka umetnosti emancipovanoj od motiva. »Sve veća apstraktnost u pejzažima i kompozicijama likova kod Kandinskog ne vodi direktno nepredmetnom slikarstvu, niti do njega dovodi postepena emancipacija boje od deskriptivnog značenja. Potpuno nepredmetni oblici su prvi put nađeni u studijama prvenstveno grafičkog karaktera, a ne u kompozicijama u boji. U Minterovoj zbirci ima nekoliko takvih crteža perom i tušem ili olovkom. Njihove ukrštene linije, neke paučinaste i oštre a neke meko zamagljene, lete preko papira pojedinačno ili u spletovima kao tragovi naglih pražnjenja energije, nagoveštavajući samo pokret ili napetost a ne telo.«[9] Ovo može da zvuči kao prava ludost, ali ima dokaza da su svi ovi na izgled slučajni potezi i mrlje brižljivo formulisani, ponavljani i usavršavani. To je sračunata neformalnost.

Istorijski traktat Kandinskog, koji je već pomenut, napisan je tokom 1910. godine (iako je objavljen tek januara 1912) i on predstavlja prvo probno opravdanje nepredmetne umetnosti. Nazivam ga »probnim« jer izgleda da Kandinski u to doba nije bio potpuno svestan mogućih posledica svoje teorije, iako objavljuje svoje uverenje da se čovečanstvo kreće prema potpuno novoj epohi u istoriji umetnosti. Pa ipak, originalnost i proročku viziju ovog traktata treba visoko oceniti. To je bilo prvo otkrivanje novog umetničkog vjeruju.

Da bi se teorija umetnosti Kandinskog shvatila, bitno je razumeti njegovu koncepciju umetničkog dela. U članku koji

je objavljen u časopisu *Der Sturm* (Berlin) 1913. on daje jednu definiciju koja je jasna i pored toga što je malo nespretna:

»Umetničko delo se sastoji iz dva elementa, unutrašnjeg i spoljašnjeg. Unutrašnji je emocija u duši umetnika; ova emocija ima sposobnost da izazove slične emocije u posmatraču.

Na dušu, budući da je vezana za telo, utiče se posredstvom čula — ono što osećamo. Emocije se uzbude i uznemire onim što se čulima primi. Tako je to što se primi čulima most, to jest fizička veza između nematerijalnog (a to je umetnikova emocija) i materijalnog, a to je ono što rezultira u umetničkom delu. I opet, ono što je primljeno čulima jeste most od materijalnog (umetnik i njegovo delo) ka nematerijalnom (emociji u duši posmatrača).

Redosled je ovaj: emocija (u umetniku) → ono što je primljeno čulima → umetničko delo → ono što je primljeno čulima → emocija (u posmatraču).

Te dve emocije će biti slične i ekvivalentne prema stepenu uspešnosti umetničkog dela. U tom pogledu, slika se ni po čemu ne razlikuje od pesme: svaka od njih je saopštavanje...

Unutrašnji element, to jest emocija, mora da postoji; inače je umetničko delo prevara. Unutrašnji element određuje oblik umetničkog dela.«[10]

Ova definicija »umetničkog dela« verovatno se zasniva na poređenju, manje ili više nesvesnom, slikarstva i skulpture s muzikom, koja je bila prva umetnost samog Kandinskog. U traktatu *O spiritualnom u umetnosti* često se pominje muzika, kao i tada moderni kompozitori Debisi i Šenberg (»skoro usamljen u napuštanju konvencionalne lepote i u zastupanju *svih* sredstava izraza«).

Na osnovu takve definicije umetničkog dela Kandinski nastavlja da dokazuje da oblik i boja po sebi sadrže elemente

jezika dovoljnog da izrazi emociju; da, kao što muzički zvuk direktno deluje na dušu, to isto čine i oblik i boja. Jedino je neophodno komponovati oblik i boju tako da taj sklop adekvatno izražava unutrašnju emociju i da je na odgovarajući način prenese posmatraču. Nije važno dati obliku i boji »izgled materijalnosti«, to jest prirodnih predmeta. Sam oblik je izraz unutrašnjeg značenja, snažnog po stupnju koji je predstavljen u harmoničnim odnosima boje. Lepota je uspelo ostvarenje ove saglasnosti između unutrašnje nužnosti i ekspresivnog značenja. U krajnjem izvodu, Kandinski se ne usteže da upotrebi muzičku analogiju: velika dela plastične umetnosti su simfonijske kompozicije u kojima melodijski element »igra proređenu i potčinjenu ulogu«. Bitan element je element »ravnoteže i sistematskog sređivanja delova«.

Kandinski završava traktat razlikovanjem triju izvora inspiracije:

(1) Neposredan utisak spoljne prirode. To nazivam *impresijom.*
(2) Uglavnom nesvestan, spontan izraz unutrašnjeg karaktera, nematerijalne (to jest duhovne) prirode. To nazivam *improvizacijom.*
(3) Izraz sporo uobličenog unutrašnjeg osećanja koje se stalno iznova, i skoro pedantno, obrađivalo. To nazivam *kompozicijom.* U tome razum, svest i namera igraju preovlađujuću ulogu. Ali sračunatost se ne vidi, samo osećanje.

Kandinski je iz prvog od ovih izvora crpao inspiraciju za sopstveno delo do 1910. — njegove »fovističke« slike.

Iz drugog je crpao inspiraciju za svoje ekspresionističke apstrakcije od 1910. do 1921.

Iz trećeg izvora potiču njegove konstruktivističke apstrakcije od 1921. pa dalje.

Improvizacije Kandinskog su preteče današnje neformalne umetnosti (od 1945. nadalje); kompozicije su preteče kon-



Vasilij Kandinski: *Žuta pratnja*. 1924.

struktivističke umetnosti, čiji ću zamršen razvoj pokušati da utvrdim u sledećem poglavlju.

Kandinski je ostao u Rusiji do 1921, kad je otišao u Berlin, gde je stigao krajem godine. Šest meseci kasnije prihvatio je poziv Valtera Gropijusa da se pridruži stvaranju Bauhausa (škole dizajna) u Vajmaru, i iz njegovog pedagoškog iskustva pojavljuje se drugi važan traktat, *Tačka i linija u ravni*, napisan 1925, a objavljen u Minhenu sledeće godine. U ovoj knjizi je potpuno jasna tendencija koja je samo nagoveštena

na kraju knjige *O spiritualnom u umetnosti*. Po rečima dr Karole Gidion-Velker, »ta knjiga više ne ističe jevanđelje novog unutrašnjeg sveta s istom, skoro religioznom strašću; ona razvija, često i detaljnom i skoro naučnom krutošću, novu formalnu teoriju elemenata crtanja, čiju osnovu, međutim uvek predstavlja isti pojam „iracionalnog i mističnog" duhovnog jedinstva. „Moderna umetnost može da se rodi samo tamo gde znaci postaju simboli." Tu su tačka i linija odvojene od svakog tumačećeg i utilitarnog cilja i prenesene u carstvo alogičnog. One su unapređene u red autonomnih, izražajnih suština, kao što su to ranije bile boje«[11].

Kasnije slike (1925—1944) služe kao ilustracija ove poslednje faze njegovog dela, u kojoj je njegov simboličan jezik postao potpuno konkretan ili objektivan, a u isto vreme transcendentalan. To znači da više nema, i to namerno, organskog kontinuiteta između osećanja i simbola koji »stoji umesto njega«; tu pre postoji saglasnost, povezanost. Oslobađajući simbol na ovaj način, Kandinski je stvorio jedan potpuno nov oblik umetnosti i u tom pogledu je revolucionarniji od Klea, čiji su simboli organski razvoj njegovih osećanja, cveće čije se stabljike i koreni nalaze u njegovoj individualnoj psihi. Kandinskom je i sama senzibilnost postala donekle sumnjiva; bar je insistirao na razlici koja postoji između emocije u umetniku, koju treba izraziti i koja je lična, i simbolične vrednosti linije, tačke i boje, koje su bezlične. Po njemu, u slikarstvu se upotrebljava unverzalni jezik, precizan kao matematika, da se, najbolje što se može prema svojim tehničkim sposobnostima, izraze osećanja koja se moraju osloboditi onog što je lično i neprecizno. U ovom smislu će umetnička dela ubuduće biti »konkretna«.

Godine 1924. Kandinski je s Kleom, Fajningerom i Javljenskim osnovao grupu nazvanu *Die Blaue Vier* (Četvorica plavih), i izložbe njihovih dela održane su u Drezdenu i Visbadenu, ali on je uglavnom izlagao sam. Nije imao nijednu značajnu izložbu u Parizu sve do 1929, ali, kad je nacistička vlada zatvorila 1932. Bauhaus, on je posle nekoliko meseci provedenih u Berlinu otišao u Pariz i tamo ostao do kraja



Lajonel Fajninger: *Mellingen.* 1919.

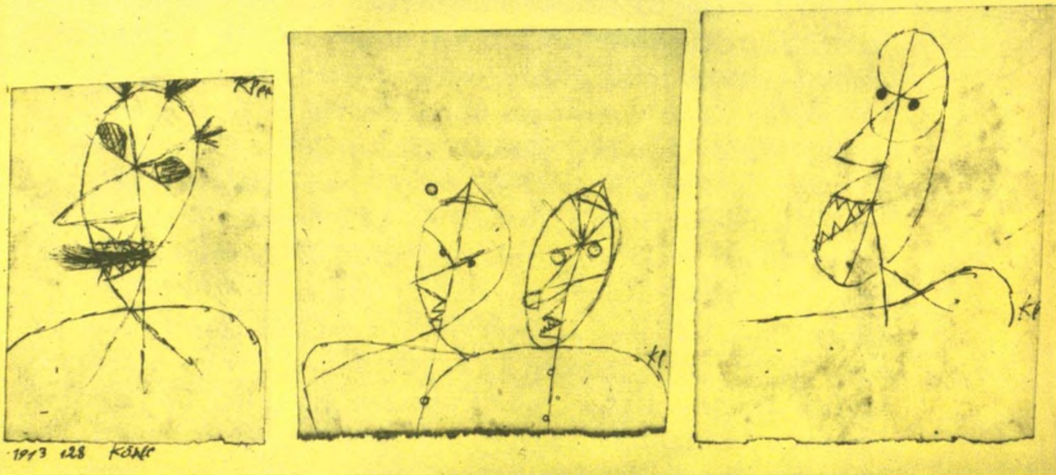
života. Tu je postao francuski državljanin i našao prijateljski raspoložene kolege u umetnicima Albertu Manjeliju, Mirou, Deloneu, Arpu i Antoanu Pevzneru; a njegov uticaj, koji je suviše dugo bio ograničen na Istočnu Evropu, počeo je nadaleko da se širi. Međutim, tako transcendentalna umetnost kao što je umetnost Kandinskog, tako »proračunata« i objek-



Lajonel Fajninger: *Istočna pevnica katedrale u Haleu.* 1931.

tivna, ne može se lako asimilovati. Ko su njegovi učenici? To su oni umetnici, i sad ih je bezbroj, koji veruju da postoji psihička ili spiritualna stvarnost koja se može shvatiti i preneti jedino pomoću jednog vizuelnog jezika čiji su elementi nefigurativni plastični simboli.

Paul Kle (1879—1940), treći veliki individualist moderne epohe, bio je u svom razvoju još nepokolebljiviji od Kandinskog. Pošto je rođen u Švajcarskoj (u Minhenbuhze, blizu Berna), talent mu se formirao u tišini seoskog predela. Taj talent se u početku manifestovao u muzici, i Kle je celog života ostao odličan violinist. Ali, kad mu je bilo devetnaest godina, otišao je u Minhen i, posle kratkog perioda pripremne obuke kod Ervina Knira, pošao za primerom Kandinskog, pridruživši se klasi Franca Štuka na Akademiji. Izgleda da nije poznavao ni Kandinskog ni Javljenskog (koji je takođe bio tamo) sve do mnogo kasnijeg datuma (1911). U jesen 1901. otišao je u Italiju, koju je obilazio nekoliko meseci i gde su ga instinktivno privlačili Leonardo, Mikelan-

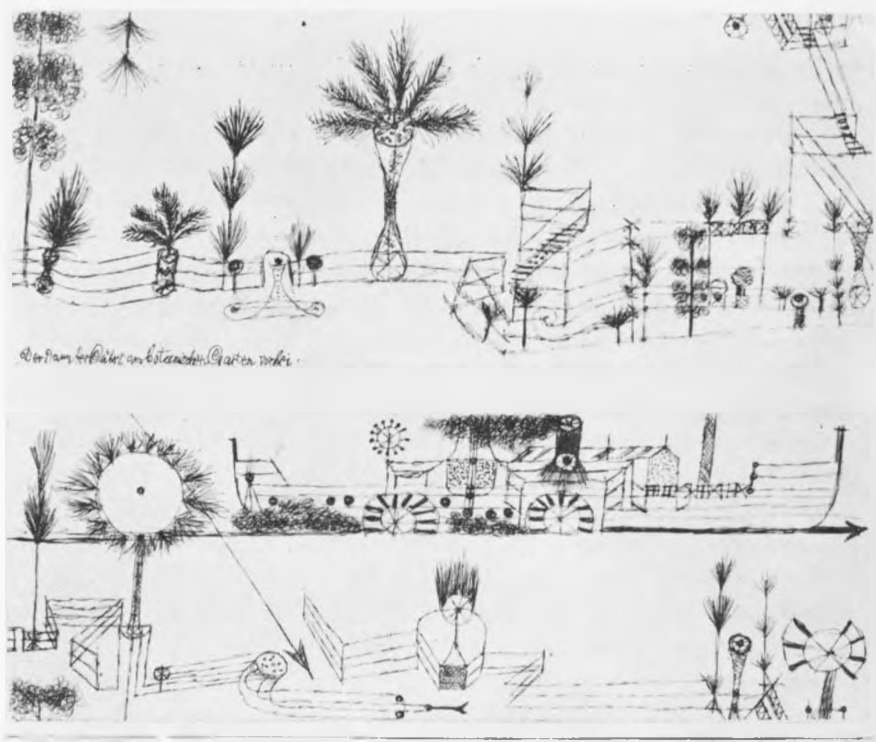


Paul Kle: *Glave*. 1913.

đelo, Pinturikjo (freske u Vatikanu) i Botičeli. Ali, možda je još značajnije njegovo opažanje da su freske Hansa fon Marea u Akvarijumu Napulja bile »vrlo bliske mom srcu«; isto je toliko bio zasenjen tamošnjim morskim životinjama.

Kle se vratio u Bern maja 1902, već svestan svog cilja i njegovih ograničenja: »U početku ću morati da razočaram«, pisao je u to vreme. »Od mene se očekuje da radim stvari koje pametan čovek može lako da uradi. Ali moram se tešiti time da sam ja mnogo više opterećen svojom iskrenošću nego bilo kakvim nedostatkom talenta ili sposobnosti. Imam osećanje da ću pre ili posle dospeti do nečeg vrednog, samo ne smem da počnem s hipotezama, nego sa specifičnim primerima, ma kako neznatni bili. Za mene je vrlo važno da počnem od sitnica, ali i to je jedna prepreka. Hteo bih da budem kao novorođen, da ne znam apsolutno ništa o Evropi, da ignorišem činjenice i mode, da budem skoro primitivan. Zatim želim da uradim nešto vrlo skromno, da sam pronađem jedan mali formalni motiv, motiv koji će moja kičica biti u stanju da obujmi bez ikakve tehnike... Koliko mogu da vidim, slike će više nego da ispune ceo moj život... to je više stvar sudbine nego volje.«[12]

Čitav karakter Kleovog dela nagovešten je u ovoj skromnoj izjavi, ali treba shvatiti da biti kao novorođen nije skromna ambicija: to je bitna oznaka genija. Kleova samosvest nije ga sprečila da primi izvesne uticaje, naročito (prema Gromanu) Blejkov, Gojin i Koroov. Godine 1905. je prvi put otputovao u Pariz, u kome su ponovo stari majstori, Leonardo, Rembrant i Goja, ostavili na njega najdublji utisak. Tek prilikom svoje druge posete Parizu, 1912, stupio je u delotvornu vezu s delima savremenih francuskih slikara kao što su Brak i Pikaso. U međuvremenu su dve izložbe Van Gogovih dela, koje je video 1908, bile za njega pravo otkrovenje; i te iste ili sledeće godine upoznao se s delom Džejmsa Ensora, tako bliskim njegovoj sopstvenoj vizionarskoj mašti, i prvi put se približio delu Sezana, koji će u tehničkim stvarima za Klea mnogo godina da predstavlja *un point de repère*.



Paul Kle: *Brod prolazi pored botaničke bašte.* 1921.

Godine 1911. Kle je stupio u najplodnije veze sa svojim savremenicima. Te godine je upoznao ne samo Kandinskog i Javljenskog već i Franca Marka, Hajnriha Kampendonka. Gabrijela Mintera (koji će sačuvati delo Kandinskog iz tog doba) i Hansa Arpa. Odmah je shvatio da Kandinski i Mark rade u istom pravcu i, kad su ta dva umetnika izdali jednu publikaciju, *Der Blaue Reiter,* i počeli da organizuju izložbe pod tim imenom, Kle im se pridružio i uzeo skromno učešće u njihovoj delatnosti. U to vreme je Deloneov uticaj, koji sam već pomenuo (vidi str. 94), počeo da igra važnu ulogu u Kleovom razvoju. Njegov prevod Deloneovog eseja »O svetlosti« objavljen je januara 1913. u časopisu *Der Sturm.*

Dotle je Kle našao sebe i svoj stil i sledećih trideset godina je crtao i slikao s nepresušnim žarom. Februara 1911. počeo

je da piše katalog svih svojih dela. Uključujući nekoliko retrospektivnih zapisa o ranijih godinama, u njemu je zapisano skoro 9.000 individualnih dela, počinjući pretežno od crteža olovkom ili perom, pa postepeno prelazeći na crteže u boji i na slike uljanim bojama.

Zbog doslednosti Kleovog razvoja, u jednom opštem pregledu modernog slikarstva nije potrebno detaljno ga pratiti, ali su tri događaja u njegovom životu, možda, presudno uticali na njegovo delo. Prvi je putovanje u Tunis 1914, u društvu s Makeom i dr. Jegijem iz Berna. Trajalo je svega sedamnaest dana, ali iskustvo svetlosti i boje, »koncentrisane suštine Hiljadu i jedne noći«, duboko je prodrlo u Kleovu svest. »Boja me je obuzela; više ne moram da je gonim. Znam da me je obuzela zauvek. U tome je značaj ovog blagoslovenog trenutka. Boja i ja smo jedno. Ja sam slikar.« Te godine je izbio rat, a Make je bio jedna od prvih žrtava — poginuo je 16. avgusta, i Kle je bio duboko potresen. Početkom 1915. zabeležio je u svoj dnevnik ove značajne reči: »Što ovaj svet postaje užasniji (kao što je to slučaj ovih dana), umetnost postaje apstraktnija; dok miran svet daje realističku umetnost.« Godinu dana kasnije, 4. marta 1916, poginuo je Franc Mark. Besmislena žrtva dvojice umetnika, njemu najbližih po osećanju i viziji, progonila ga je do kraja života: nagoveštaj smrti nikad nije daleko od njegovog dela.

Treći događaj je drukčijeg karaktera. Valter Gropijus je novembra 1920. pozvao Klea da se pridruži Bauhausu. Otišao je u Vajmar januara 1921. i ostao u Bauhausu do aprila 1931. — deset godina slikanja i proučavanja u atmosferi koja je jedan jedini put u naše doba ponovo oživila nešto od stvaralačke atmosfere renesansnih radionica.[13]

To iskustvo je bilo značajno za Klea, a od neocenjive vrednosti za potomstvo, ne samo zato što ga je primoralo da svoj rad poveže s jednim kooperativnim naporom već i zato što ga je primoralo da studentima formuliše principe svoje umetnosti, osnovne principe čitave moderne umetnosti. Ovo teorijsko delo objavljeno je u tri knjige, *Pädogogisches Skiz-*

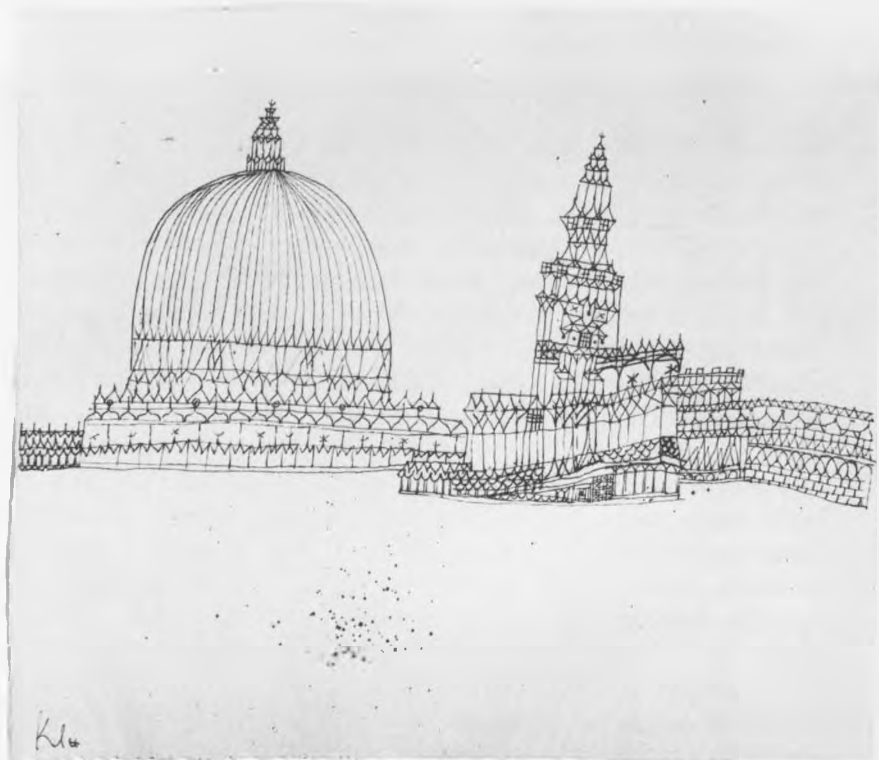


Paul Kle: *La belle Jardiniere.* 1939.

zenbuch, Minhen, 1925. (engleski prevod Sibile Moholj-Nađ: *Pedagoška beležnica skica*, Njujork i London, 1953); *Über die moderne Kunst*, Bern-Bimplic, 1945. (engleski prevod Pola Fajndleja: *O modernoj umetnosti*, London, 1947); i *Das bildnerische Denken*, Bazel/Štutgart, 1956. (engleski prevod Ralfa Menejma, London, 1959). U eseju koji je napisao 1918, dok je još bio u vojsci (objavljen tek 1920), Kle ukratko izlaže svoje »stvaralačko vjeruju« *(Schöpferische Konfession)*. Sledeći aforizam iz ovog eseja će možda da ukaže na glavnu nit njegove misli: »Umetnost ne predstavlja ono što je vidljivo, ona pre čini da nešto postane vidljivo«; i Kle onda nastavlja da ističe subjektivnu prirodu umetnikove inspiracije i da opisuje način na koji grafički elementi — tačka, linija, ravan, prostor — stupaju u akciju pomoću energije koja se oslobađa u umetnikovom umu. Kao i futuristi, i Kle je uvek isticao dinamičnu prirodu umetnosti. »Likovna umetnost proizlazi iz pokreta, ona je i sama fiksiran pokret i poima se pomoću pokreta.« »Stvaralački impuls iznenada oživljava, kao plamen, prelazi s ruke na platno, gde se dalje širi, sve dok se, kao varnica koja zatvara električno kolo, ne vrati svom izvoru: oku i umu.«

Međutim, ovo uopštavanje se moralo precizirati; za ciljeve proučavanja moraju se koristiti jednostavnije slike. *Pedagoška beležnica skica* uglavnom se bavi analizom elementarnih oblika i pokreta, i uputstvima za praktične vežbe u konstruktivnoj upotrebi osnovnih elemenata umetničkog dizajna. U predavanju »O modernoj umetnosti« on daje svoju najdublju izjavu o prirodi umetničkog procesa, a naročito objašnjava transformaciju (ili deformaciju) kroz koju prolazi vizuelna slika pre nego što postane značajan simbol. On se vrlo dobro koristi poređenjem s drvetom:

> »Umetnik se bavi ovim mnogoobličnim svetom i u izvesnoj meri oseća svoj smisao u njemu, tiho, sam za sebe. On je tako dobro orijentisan da ume da unese red u plimu pojava i iskustava. Taj smisao za pravac u prirodi i u životu, to grananje i širenje poretka, uporediću s korenom drveta.



Paul Kle: *Velika kupola.* 1927.

Iz korena dolazi umetniku životni sok, teče kroz njega, teče u njegove oči.

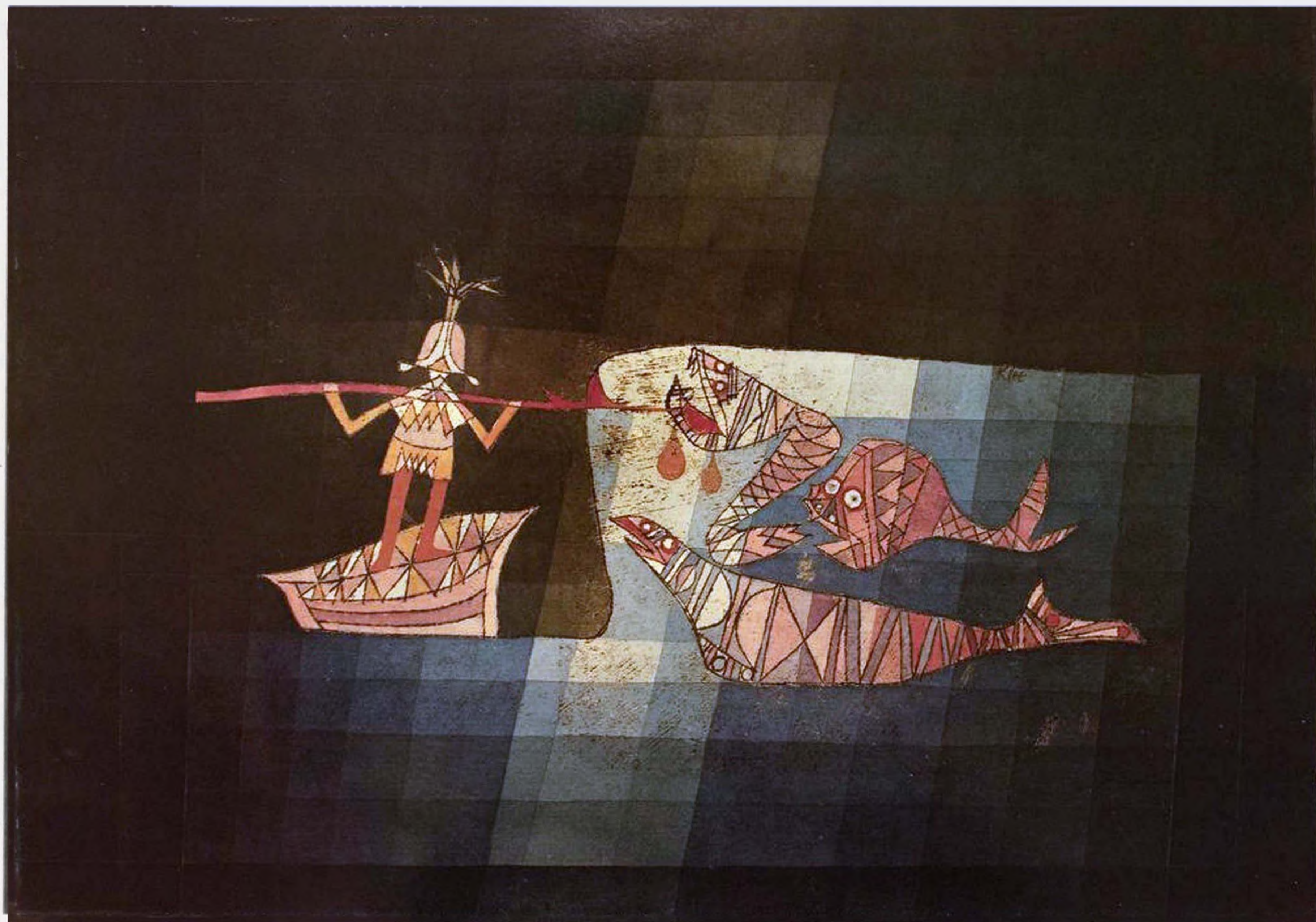
On je stablo drveta.

Obuzet i podstaknut snagom tog strujanja, on ono što vidi prenosi u svoje delo.

Naočigled svetu krošnja drveta se razvija i širi u vremenu i prostoru, a tako je i s njegovim delom.

Niko ne očekuje da drvo uobliči svoju krošnju na potpuno isti način kao svoj koren. Gore i dole ne mogu da stoje u istom odnosu kao predmet i odraz u ogledalu. Očigledno je da različite funkcije pri delovanju u različitim elementima mora da proizvedu vitalno razilaženje.

Ali baš se umetniku ponekad ne dopušta razilaženje s prirodom koje zahteva njegova umetnost. Čak su ga optužili za nesposobnost i za namerno iskrivljavanje.



Paul Kle: *Prizor borbe iz fantastične. komične opere »Sinbad Moreplovac«.* 1923.

> Pa ipak, stojeći na svom određenom mestu, kao stablo drveta, on samo skuplja i propušta kroz sebe ono što dolazi iz dubina. On niti služi niti naređuje — on prenosi. Njegov položaj je skroman. A lepota krune nije njegova; ona je samo prošla kroz njega.«[14]

Ostatak predavanja se sastoji u tananom poređenju ovih dvaju carstava, krošnje i korena, prirode i umetnosti, i objašnjenju zašto stvaranje umetničkog dela mora nužno da bude praćeno iskrivljavanjem prirodnog oblika — samo na taj način priroda može da se preporodi, a simboli umetnosti da se opet ožive. Zatim se analizira uloga koju ima linija, srazmera i boja u tom procesu preobražavanja, i Kle pokazuje kako se one udružuju u kompoziciju koja je i sama slika stvaranja — »večno rađanje«, prodiranje ljudske svesti u »ono tajno mesto u kome iskonska snaga odgaja celu evoluciju«.

Kle je uvek pokazivao najveće poštovanje prema nauci slikarske umetnosti, i veći deo njegovog pedagoškog dela odnosi se na praktične detalje. Knjiga *Das bildnerische Denken*, njegova predavanja u Bauhausu u Vajmaru (knjiga koja zajedno s ilustracijama i dijagramima iznosi više od pet stotina stranica), predstavlja najpotpunije izlaganje principa umetničkog dizajna koje je ikad napisao jedan moderan umetnik — ona sadrži Principia Aesthetica jedne nove ere umetnosti, u kojoj Kle zauzima položaj sličan Njutnovom u carstvu fizike. Da Kle nije učinio ništa drugo već samo došao do ovih principa, on bi još uvek bio najznačajnija figura u modernom pokretu; ali on je proučavao na osnovu sopstvenog stvaralačkog dostignuća, i u tome leži njegova jedinstvena osobitost.

Kle je shvatio, možda jasnije od svih umetnika posle Getea, da je svaki napor uzaludan ako je usiljen: da se bitan tvorački proces odvija dole, ispod nivoa svesti. U tome se slaže s nadrealistima, ali on nikad ne bi prihvatio njihovo gledište da se umetničko delo može automatski projektovati iz nesvesnog: proces bremenitosti je kompleksan, obuhvata posmatranje, razmišljanje i, najzad, tehničko ovladavanje li-

kovnim elementima. Ovo neprestano isticanje subjektivnih izvora i objektivnih sredstava umetnosti čini Klea, kao što sam rekao, najznačajnijim umetnikom naše epohe. »Ponekad sanjam«, kaže on na kraju svog predavanja, »o delu stvarno velike širine, koje obuhvata celu oblast elementa, predmeta, značenja i stila«, i dodaje: »Bojim se da će to ostati samo san, ali čak je i sad lepo razmišljati povremeno o toj mogućnosti.« Može li se za nekog umetnika našeg doba reći da je dao takvo delo stvarno velike širine? Možda Pikaso u *Gerniki*. Jednom su Pikasa pitali šta misli o Kleu, i on je rekao: »Paskal-Napoleon« — i tom zagonetnom frazom, koja je možda bila usmerena na fizički opis, on je na neki način izrazio osećanje Kleovog vladanja univerzalnom širinom i moći, njegovu aforističku snagu i duboku humanost. Svaki Kleov crtež je jedna *pensée:* »Beskonačan pokret, tačka koja odgovara svemu, pokret u odmaranju, beskonačnost bez kvantiteta, nedeljiv i beskrajan.«[15]

Kleov uticaj nije bio površan. On prodire do izvora inspiracije i još uvek deluje kao ferment u srcu naše kulture. Ako ta kultura preživi pretnju atomskog rata i ako se novoj epohi umetnosti, koja je počela u prvoj polovini dvadesetog veka, dopusti da se razvija u stvaralačkoj slobodi, onda će Kleovo delo, vizuelno i pedagoško, neizbežno da postane glavni životni sok i impulsivna snaga njenog razvoja. Ali:

»Ništa se ne može ubrzati. Stvari moraju da rastu, da se razvijaju, i ako ikad bude došlo vreme za veliko delo — utoliko bolje.

Mi moramo i dalje da istražujemo.

Otkrili smo delove, ali ne i celinu!

Još uvek nam nedostaje ona poslednja snaga jer: nema ljudi koji nas potpomažu.

Ali mi ih tražimo. Počeli smo tamo u Bauhausu. Počeli smo s jednom zajednicom kojoj je svako od nas dao ono što je imao.

Više od toga ne možemo.«[16]

* * *

ŠESTO POGLAVLJE

Poreklo i razvoj umetnosti određenih odnosa: konstruktivizam

U ovom i u sledećem poglavlju razmatraćemo dva dalja pravca razvoja modernog slikarstva koja su se kretala paralelnim tokom još od vremena svog postanka pa do danas. U osnovi, to je opet pitanje dveju vrsta senzibilnosti, dvaju različitih pravaca datih stvaralačkoj snazi umetnika. Umetnik kao Pikaso, budući mnogostranog duha kao Šekspir, može u izvesnoj meri da se izražava na oba načina, odbacujući ekstremnosti i jednog i drugog. Ali drugi umetnici, pošto nisu tako mnogostrani, tako ambivalentni, teže da razviju svoj stil u strogoj saglasnosti s određenom ličnošću. Stoga imamo dva različita pokreta, jedan koji teži ka idealu jasnosti, formalnosti i preciznosti; drugi ka suprotnom pojmu: nejasnosti, neformalnosti i nepreciznosti — ili, pošto se jedan ideal ne može definisati tako negativnim izrazima, formulišimo to kao izražajnost, vitalnost i bujnost.

Već sam nagovestio da je analiza ovih dveju različitih tendencija u istoriji umetnosti koju je Vilhelm Voringer dao 1908, na početku modernog pokreta, imala predskazujuće dejstvo. Slikaru kao što je Kandinski dala je ono što se može nazvati hrabrošću nagona. Kao i svaki visoko svestan umetnik tog doba, on je eksperimentisao — eksperimentisao bojom i oblicima da bi izrazio ono što je zvao »unutrašnjom nužnošću«. Tokom tih eksperimenata naišao je na očiglednu činjenicu da izražavanje te unutrašnje nužnosti



Aleksej fon Javljenski: *Mrtva priroda.* 1909.

ne mora da bude reprezentativno. Otkrio je da »okrugla mrlja na slici može da bude značajnija od ljudske prilike«; da »sudar oštrog ugla trougla i kruga proizvodi dejstvo ne manje snažno od onog gde božji prst dodiruje Adamov prst kod Mikelanđela«[1]. Ali takve izražajne forme ne moraju da budu geometrijske — apstraktni oblici su beskrajno »slobodni« i neizostavno evokativni. Oni sadrže, tako je on onda mislio, novu snagu koja će čoveka osposobiti da dospe do suštine i sadržaja prirode koji leže ispod površine i koji su značajniji od pojavne prirode.

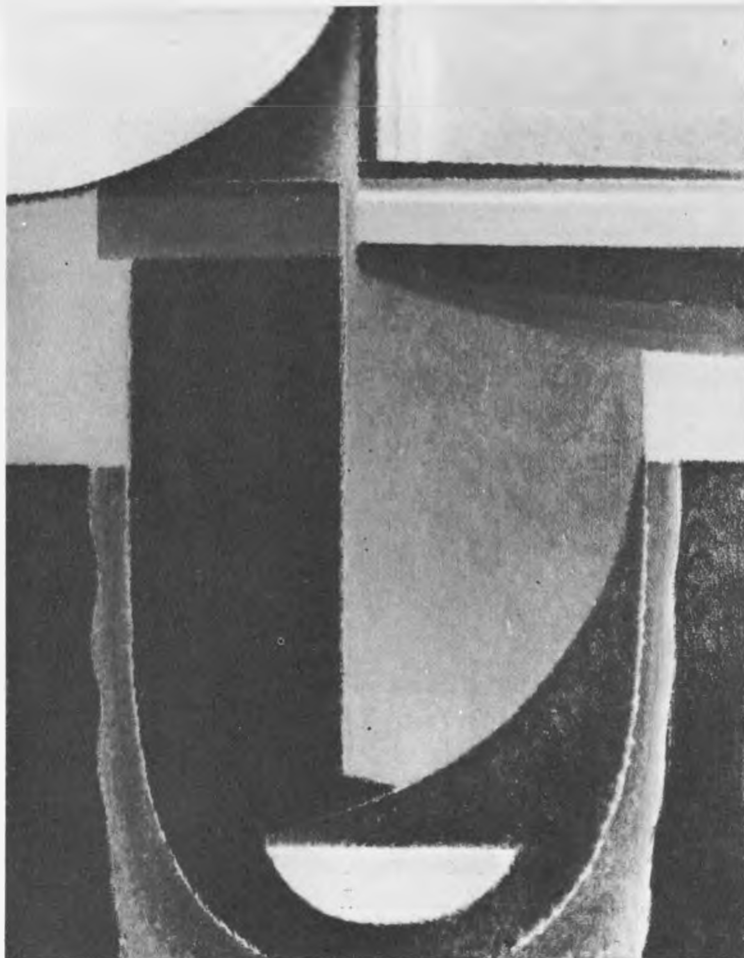
Pri istraživanju početaka ove poslednje faze modernog slikarstva mora se opet napraviti razlika između sporog

sazrevanja opšteg duha, jedne rasplinute i neartikulisane potrebe, i naglog izbijanja vlastitog izraza ove potrebe u okviru individualne svesti. Nova tendencija ka apstrakciji primećuje se već u *Jugendstilu:* u iskrivljavanju oblika biljaka pa čak i ljudskog oblika u dekorativne svrhe, u geometrijskom redu u tipografiji, u uglastosti novih oblika nameštaja i u istaknutoj linearnosti u arhitekturi — sve to, zajedno sa sve većim interesovanjem za orijentalnu umetnost[2], narodnu i afričku umetnost, predstavlja manifestacije duhovnog nezadovoljstva reprezentativnom umetnošću akademija. Možda je i sam Sezan nesvesno pod uticajem tog istog preovlađujućeg duha, a kubizam je bio njegova prva jasna manifestacija.

Ali kubizam, kao što su tvrdili prvi kubistički slikari, uvek je bio interpretacija objektivne stvarnosti, datog motiva. Nasuprot tome, umetnost koju je začeo Kandinski bila je suštinski i svesno nepredmetna i, mada je u ranije doba moglo da bude nagoveštaja takve umetnosti, vlastito iskustvo Kandinskog je bilo lično i čak apokaliptično. On je to iskustvo opisao rečima koje ne ostavljaju mesta nikakvoj sumnji:

»Vraćao sam se sa skiciranja, utonuo u misli, kad sam otvorivši vrata ateljea odjednom ugledao sliku neopisive i usplamtele ljupkosti. Zastao sam i gledao je, zaprepašćen. Slika nije imala nikakvu temu, na njoj nije bio naslikan nikakav prepoznatljiv predmet i cela je bila sastavljena od svetlih mrlja boja. Najzad sam prišao bliže i tek onda shvatio u čemu je stvar — to je moja slika na nogarima stajala okrenuta na stranu ... jedna stvar mi je postala jasna — da mojim slikama nije potrebna predmetnost, slikanje predmeta, i da im ona, u stvari, šteti.«[3]

Ovo apokaliptično iskustvo desilo se 1908, ali Kandinski je tek posle dve godine imao dovoljno vere da *namerno* naslika jednu nepredmetnu sliku — akvarel koji je još uvek svojina njegove udovice.[4] Kandinski je odmah postao svestan opasnosti koja je predstojala i kojoj je podleglo toliko mnogo nepredmetne umetnosti — opasnosti od toga da



Aleksej fon Javljenski: *Glava*. 1935.

slikarstvo postane »sušta geometrijska dekoracija, nešto kao kravata ili tepih«. Shvatio je da umetničko delo uvek mora da bude *ekspresivno* — ekspresivno, to jest da izražava neko duboko osećanje ili duhovno iskustvo. Mogu li se oblik i boja, oslobođeni svakog reprezentativnog cilja, artikulisati u jezik simboličkog govora?

Voringerova knjiga pojavila se istovremeno s apokaliptičkim iskustvom Kandinskog, i onda su sledile direktne diskusije s Voringerom — u stvari, Voringer je postao intelektualni zaštitnik modernog pokreta u Minhenu u to doba. Sam pokret je ključao od novih ideja i uticaja i, januara



Franc Mark: *Veliki plavi konji*. 1911.

1909, Kandinski je osetio da je pregrupisavanje nužno. Zajedno sa svojim zemljacima Javljenskim i Verefkinom i Nemcima Alfredom Kubinom, Gabrijelom Minterom, Aleksandrom Kanoldom i Adolfom Erbsleom formirao je Novo umetničko udruženje. Ni jedan od tih umetnika nije delio nepredmetne tendencije Kandinskog, ali su oni otvorili zborno mesto eksperimentalista. Prva izložba održana je decembra 1909, a druga, u koju su ušla i neka dela francuskog kubiste Anrija Le Fokonjea (1881—1946), septembra 1910. Na ovoj drugoj izložbi bilo je i nekoliko kubističkih dela Pikasovih i Brakovih. Lični doprinosi Kandinskog bile su još uvek »improvizacije« zasnovane na pejzažu i figurama.

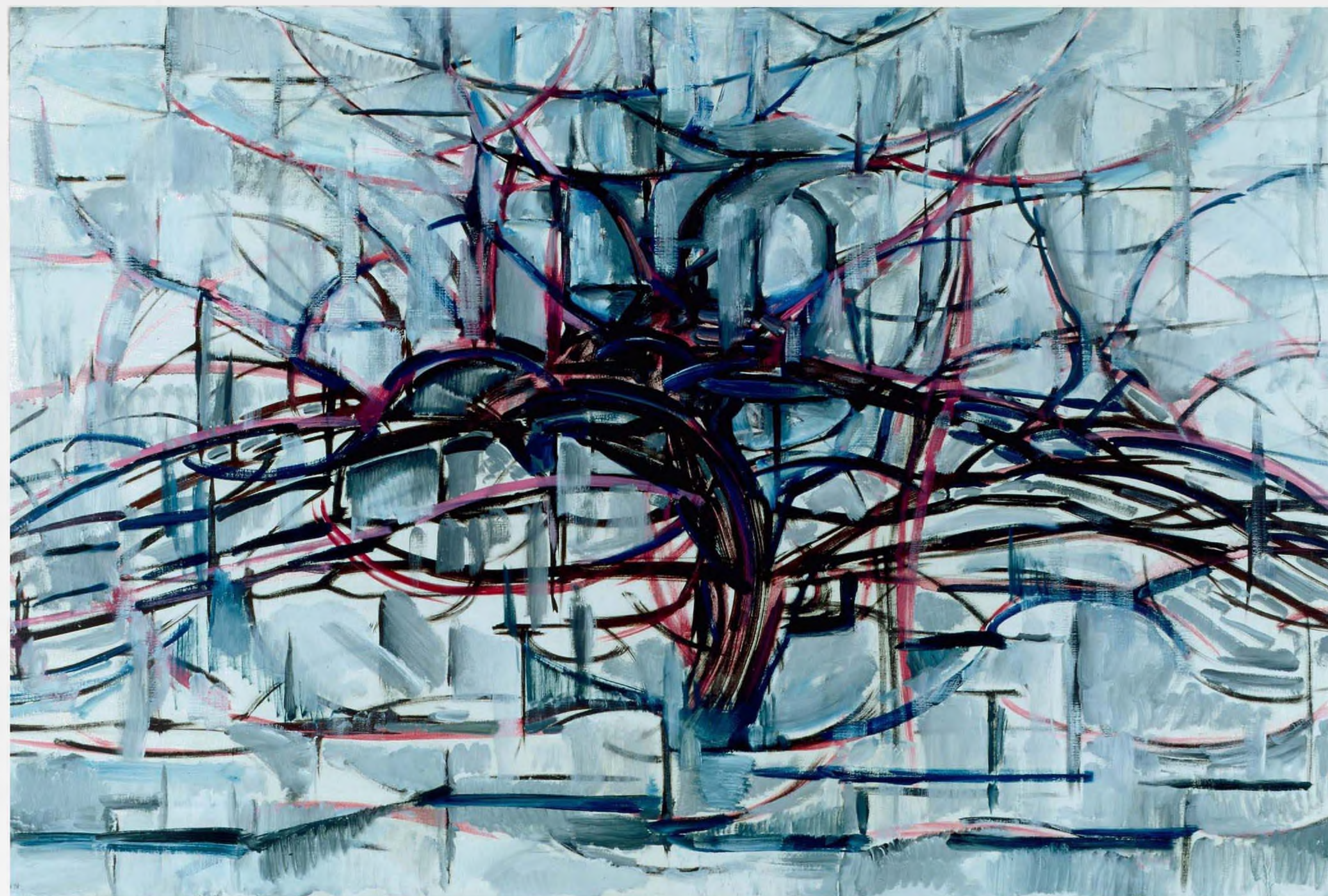
Franc Mark (1880—1916) prišao je Udruženju januara 1911, i u njemu je Kandinski našao umetnika koji je mogao da razume njegov smer. Postali su bliski prijatelji i odlučili da formiraju novu grupu. Pridružila su im se još dva člana Udruženja — Minter i Kubin — i složili su se da se grupa nazove *Der Blaue Reiter* (Plavi jahač, naziv jedne slike Kandinskog, iz 1903). Dalja istorija ove grupe uglav-

nom je značajna za one razvoje ekspresionizma koje ćemo opisati u sledećem poglavlju. Ali u toku njene delatnosti, u koju je ušlo i objavljivanje jednog važnog manifesta — »almanaha« nazvanog takođe *Der Blaue Reiter*, prvi put su se uobličili bitni ciljevi nepredmetnog slikarstva, kako u teoriji tako i u praksi.

Da bi se shvatilo veliko razilaženje koje je tad počelo da se manifestuje između dva tipa apstrakcija, bitno je da se vratimo na teoriju umetnosti Kandinskog, koju sam donekle izložio u prethodnom poglavlju. Razlika koju je Kandinski napravio između tri izvora inspiracije — *direktne im*presije, *spontane im*presije i *sporo uobličene eks*presije — sadržavala je progresivnu emancipaciju umetnosti od svake *spoljašnje* nužnosti (kao što je predstavljanje ili kopiranje »prirode«) i upotrebu plastičnih oblika kao sistema simbolizacije čija je uloga davanje spoljnog izraza *unutrašnjoj* nužnosti. Kandinski je zahtevao da takav simbolički jezik bude »precizan«, pod čim je podrazumevao jasnu artikulisanost. Njegovo pravno obrazovanje i muzička senzibilnost predisponirali su ga za pronalaženje i razradu tačnog sistema obeležavanja. Obojene oblike treba izložiti na platno jasno kao note u partituri za orkestar.

Prvi eksperimenti Kandinskog u pronalasku neverbalnog, vizuelnog načina saopštavanja još uvek su jasno organski po osećanju. Linije se kreću i predstavljaju ne samo pokret već smer i razvoj. Boje su asocijativne ne samo po tome što izražavaju ljudske emocije (radost ili tugu, itd.) već i po tome što označavaju emotivne aspekte naše spoljne sredine — žuto je zemaljsko, plavo nebesko; žuto je drsko i nametljivo i uznemirava ljude, plavo je čisto i beskrajno, nagoveštava spoljašnji mir. Cela ta građevina ili orkestracija oblika i boje hotimično je izražajna: postoji neodređena, nedefinisana unutrašnja nužnost, i umetnik onda intuitivno traži takav raspored boja koji će izraziti to dotle neartikulisano osećanje.

Kandinski je u ovoj tački potpuno jasan: umetnik počinje od shvatanja svojih unutrašnjih potreba i traži da izrazi



Pit Mondrijan: *Horizontalno drvo*. 1911.

te potrebe vizuelnim simbolima. Ne postoji definicija karaktera tih simbola (odvojeno od toga što moraju da se koriste izražajnim mogućnostima boje). Postoji samo saznanje da izvesni određeni oblici imaju određena dejstva — trougao, na primer, ima »svoj naročiti duhovni miris«.

Takva je teorijska osnova ekspresionizma uopšte. Ali već je Kandinskom bilo jasno i sadržano je u njegovoj teoriji umetnosti da je umetnik možda počeo s bojom i oblikom ne zato da bi izrazio svoju unutrašnju potrebu, nego pre da bi podstakao emotivnu reakciju. Ako boje imaju fizičko dejstvo, ako kombinovanjem mogu da navedu na široku skalu raspoloženja i emocija, ako su i oblici snaga koja fizičkim dejstvom prodire u našu svest (kao što to čine zvuci), onda zašto ne iskoristiti te mogućnosti na jedan usmeren i određen način i ne proizvesti estetsku reakciju (ili čak duhovnu reakciju) u gledaocu? Drugim rečima, umetničko delo je konstrukcija konkretnih elemenata oblika i boje koja u procesu sinteze ili grupisanja postaje izražajna; oblik umetničkog dela je sam po sebi izražaj i, ma kakva izražajnost postojala u umetničkom delu, ona je nastala s oblikom.

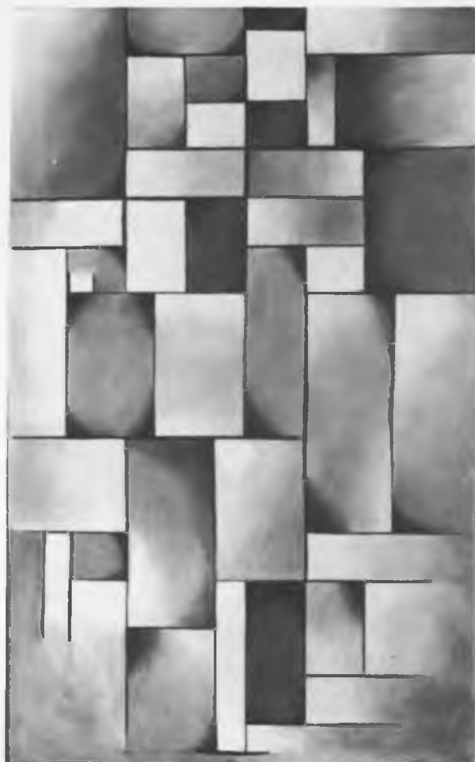
Sam Kandinski, u teoriji ako ne i u praksi, uvek će ostati veran onome što je nazvao »principom unutrašnje nužnosti«. Ali, uglavnom na osnovu prakse Kandinskog, drugi umetnici

će istupiti s onim što se može nazvati principom *spoljašnje* nužnosti. Cilj ovog drugog principa je u tome da se pobegne od unutrašnjih nužnosti našeg individualnog postojanja i da se stvori jedna čista umetnost, oslobođena ljudske tragedije, bezlična i univerzalna.

Ova dva principa, koji odgovaraju objektivnoj i subjektivnoj teoriji apstraktne umetnosti, izazvala su stvaranje dvaju potpuno odvojenih pokreta, ali, pošto su umetnici samo ljudi, i ne uvek spremni na racionalizaciju svoje stvaralačke delatnosti, došlo je do izvesne zbrke u ciljevima i do mnogo nedoslednosti u ostvarenjima. U ovom kratkom pregledu bićemo neizbežno povučeni prema krajnostima koje su pozitivne, te ćemo biti u opasnosti da zanemarimo umetnike velikog talenta koji zauzimaju neki srednji i neodređeniji položaj.

Slikar koji je razvio objektivni pojam apstrakcije do njegove logične krajnosti bio je Pit Mondrijan, rođen 1872. u Amersfortu u Holandiji. Počeo je rano da slika i dobio uobičajeno akademsko obrazovanje. Od akademskog realizma prešao je na impresionizam, zatim na fovizam, a 1910—1911. privukao ga je kubizam. U Pariz je otišao krajem 1911. i tamo je ostao sve do izbijanja rata 1914, upijajući i procenjujući nove razvoje do kojih je dolazilo tih značajnih godina. Njegov kubizam je uvek bio analitički, i izgleda da se nikad nije igrao Grisovim sintetičkim kubizmom. Njegov konačni stil čiste apstrakcije postepeno i dosledno proizlazi iz njegovog strpljivog traganja za stvarnošću koja se nalazi iza motiva.

Kad se vratio u Holandiju, družio se s Teom van Dusburgom (1883—1931) i Bartom van der Lekom (rođen 1876), a 1917. je osnovan časopis u cilju razvijanja i propagiranja njihovih pogleda na umetnost. Časopis je nazvan *De Stijl*, i po njemu je nazvan i pokret, iako je sam Mondrijan smatrao značajnijim naziv *Nieuve Beelding* (neoplasticizam). »Neoplasticizam« je bio naslov teorijskog izlaganja njegovih pogleda, koje je Leons Rozenberg objavio 1920. u vidu pamfleta.[5] Mondrijanu je nesumnjivo koristilo druženje



Teo van Dusburg: *Kompozicija.* 1918.

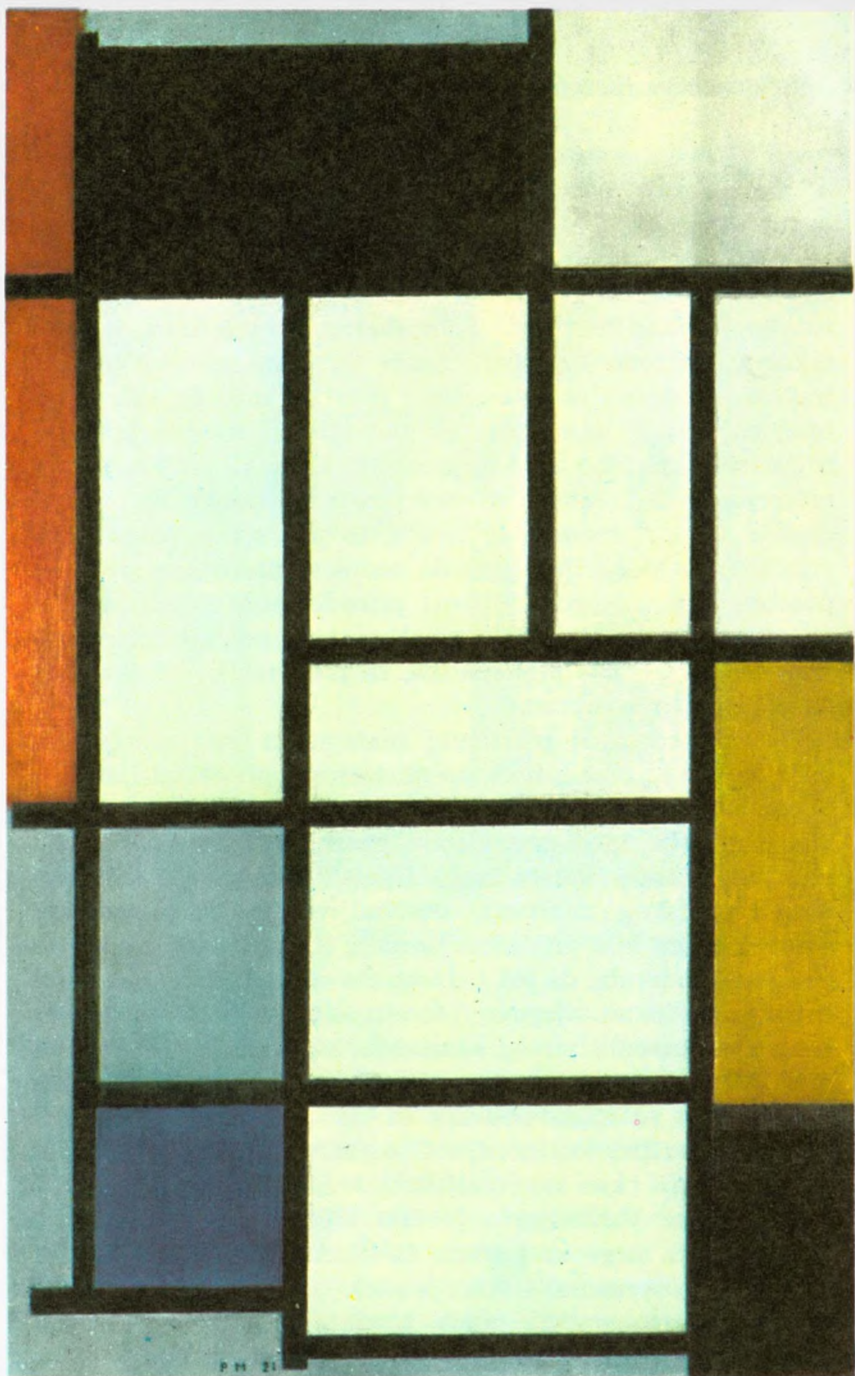
s Van Dusburgom i Van der Lekom, ali se treba samo osvrnuti na njegove slike rađene u Parizu između 1912. i 1914. pa da se shvati da je suštinski izraz njegovog stila bio formulisan pre nego što je njih upoznao. Ono što je karakteristično za Mondrijana pripadalo je njegovom temperamentu i životnoj filozofiji koja je išla uz njega. Iako su njegovi veliki savremenici, naročito Pikaso i Brak u svojoj kubističkoj fazi, mnogo uticali na njega, Mondrijanov razvoj je organski bio dosledan, i ta doslednost, kombinovana sa strasnim traganjem za plastičnim ekvivalentom jedne univerzalne istine, načinila ga je jednom od dominantnih snaga modernog pokreta.

Mondrijan nije bio intelektualac u uobičajenom smislu reči i nije imao široki krug znanja i iskustva. Ali je vladao

filozofskim rečnikom koji je izvukao iz jednog jedinog izvora — holandskog filozofa M. H. J. Šenmekersa. Istina je da je pre nego što je upoznao Šenmekersa (što se zbilo u Larenu 1916, iste godine kad je upoznao Van der Leka i Van Dusburga) Mondrijan već bio član Teozofskog društva — kome je pristupio u Amsterdamu 1909. — ali je Šenmekers bio originalni mislilac i izradio je neoplatonski sistem koji je nazvao »pozitivnim misticizmom» ili »plastičnom matematikom«. Veza između ova dva na izgled sasvim različita naziva objašnjava se na sledeći način: »Plastična matematika znači pravo i metodično razmišljanje s gledišta stvaraoca«, a pozitivni misticizam tumači zakone stvaranja ovako: »Mi sad učimo da u našoj imaginaciji stvarnost prevedemo u konstrukcije koje se mogu kontrolisati razumom, da bi se kasnije te iste konstrukcije ponovo vratile „datoj" prirodnoj stvarnosti, prodirući tako u prirodu pomoću plastične vizije.«[6]

Dr Jafe, čiji je monogram na *De Stijlu* bitan za razumevanje tog pokreta, jasno kaže koliko je Šenmekers odgovoran za Mondrijanovu filozofiju i terminologiju. Ali:

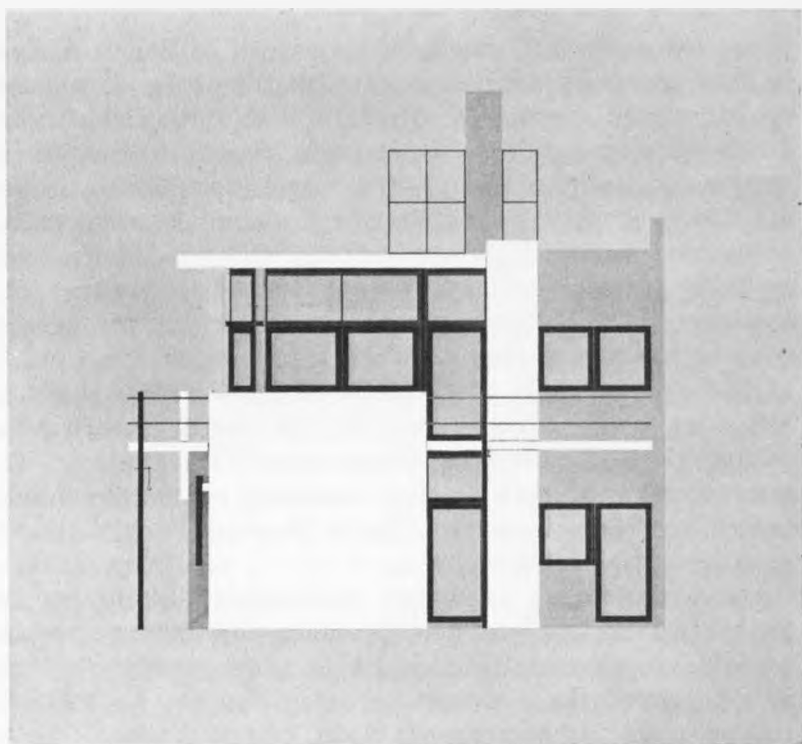
»Šenmekersova filozofija je za Mondrijanovu terminologiju značila više nego izvor. Predstavljala je — verovatno bez Van Dusburgovog znanja — jedan od katalizatorskih činilaca koji su pomogli da se različite težnje ujedine u jedan određeni oblik: „De Stijl". Ova pretpostavka će morati da se dokaže pomoću tekstova uzetih iz dvaju dela u kojima Šenmekers izlaže svoje doktrine: *Het nieuwe wereldbeeld* (Nova slika sveta; objavljeno 1915. u Busumu) i *Beginselen der beeldende wiskunde* (Principi plastične matematike; *ibid.*, 1916). Iako se ove knjige pominju kao deo biblioteke „De Stijl" u *De Stijlu*, II, str. 72, na Mondrijana nisu nužno uticale baš te knjige. U to vreme su i Mondrijan i Šenmekers živeli u Larenu, i mi, dobrotom gospođe Milijus i gospode Van der Leka, Slijpera i Vilsa, imamo usmenih svedočanstava o tome da su se Mondrijan i Šenmekers često viđali i vodili duge i žive razgovore.«[7]



Pit Mondrijan: *Kompozicija sa crvenim, žutim i plavim.* 1921.

Upoređivanje tekstova koje je izvršio dr Jafe savršeno je razjasnilo da je Mondrijan potpuno filozofsko opravdanje za apstraktnu tendenciju svog slikarstva našao u spisima i razgovorima ovog filozofa (koji se, izgleda, izražavao razumno jasno). Prema dr Šenmekersu, »mi želimo da proniknemo prirodu na takav način da nam se otkrije unutrašnja konstrukcija stvarnosti«, a to je, kaže dr Jafe, »baš onaj cilj koji je imao pred sobom Mondrijan dok je radio u Parizu«. Priroda, kaže Šenmekers, »živa i ćudljiva kakva može da bude u svojoj raznovrsnosti, u osnovi uvek funkcioniše s apsolutnom pravilnošću, to jest s plastičnom pravilnošću«, a Mondrijan definiše neoplasticizam kao sredstvo pomoću koga se promenljivost prirode može svesti na plastičan izraz određenih odnosa. Umetnost postaje intuitivno sredstvo, tačno kao matematika, za predstavljanje osnovnih karakteristika kosmosa.

U Šenmekersovoj plastičnoj matematici ima mnogo detalja koji bi se mogli direktno preneti na opis Mondrijanovih plastičnih konstrukcija i, mada je Mondrijan došao do slične pozicije idući nezavisnim putem (iako se poziva na iste putokaze — kalvinizam, Hegela i publikacije Holandskog teozofskog društva), nesumnjivo je da je veza sa Šenmekersom bila presudna za dalji Mondrijanov razvoj — ona se podudarala, da još jednom citiramo dr Jafea, »s odlučujućim godinama njegove (Mondrijanove) evolucije; značaj te veze su utvrdili mnogi savremeni svedoci, i ona se može utvrditi u Šenmekersovim i Mondrijanovim spisima«[8]. Ali istovremeno se mora podvući da ne samo što su Mondrijanova plastična ostvarenja i ostvarenja drugih članova grupe *De Stijl* (kao što su arhitekt J. J. P. Oud [rođen 1890] i slikar Žorž Vantongerlo [rođen 1886]) nagovestila ideje ovog filozofa nego se i sama ta filozofija nalazila »u vazduhu« tog vremena — na primer, ima mnogo paralela između Šenmekersovih ideja i ideja Kandinskog, a Van Dusburg i, verovatno, drugi iz grupe čitali su traktat *O spiritualnom u umetnosti*. Karakterističan element neoplasticizma je njegova želja za objektivnošću, njegova antiindi-



Gerit Ritveld: *Arhitektonski crtež.* 1923—1924.

vidualistička tendencija, te, stoga, možemo reći njegova antiekspresionistička tendencija. To je bila krajnost do koje istočnjačka duša Kandinskog nikad nije došla. Čak i u njegovim najpreciznijim i »najproračunatijim« delima (vidi str. 173) još uvek postoji element senzibilnosti koji bi Mondrijan smatrao suviše sentimentalnim.

Kao pokret, *De Stijl* nije bio ograničen na slikarstvo: arhitektura, nameštaj, dekorativne umetnosti i tipografija igrali su podjednako važnu ulogu u širokom shvatanju svih vidova života. Van Dusburg je bio intelektualni pogon pokreta, a posedovao je misionarski žar koji je bio upravljen na uspostavljanje novog odnosa između umetnika i društva. U tom kolektivnom zadatku saradnja arhitekture je bila

bitna. Od arhitekata saradnika najvažniji je bio Oud, koji je 1918. postao gradski arhitekt Roterdama (godinu dana posle prilaženja grupi *De Stijl*). Robert van't Hof (rođen 1887), koji je studirao arhitekturu i posetio Sjedinjene Države, pridružio se grupi 1917. i sa sobom doneo poznavanje dela Frenka Lojda Rajta. Gerit Tomas Ritveld (rođen 1888) bio je projektant nameštaja i arhitekt — kuća koju je 1924. sagradio u Utrehtu predstavljala je svestran pokušaj primene principa *De Stijla* na arhitekturu. Ostali arhitekti koji su sarađivali s *De Stijlom* bili su Jan Vils (rođen 1891) i Kornelis van Esteren (rođen 1897). Van Dusburg zaista nije priznavao nikakvu zakonitu razliku između arhitekture i dizajna uopšte, te je lično sarađivao s Oudom i Vilsom i drugim arhitektima grupe, i izradio je mnoge arhitektonske »projekte«. Njegovi zahtevi da upravlja celokupnom delatnošću grupe neizbežno su doveli do neprilika, ali, kao što kaže dr Jafe, nema sumnje da je Van Dusburg *bio De Stijl* »sa svom svojom neverovatnom energijom, stvaralačkom snagom i snalažljivošću. On je zaista „vodio" *De Stijl* od samog početka, i sasvim je razumljivo što ga *De Stijl* kao pokret, kao koncentracija ljudi, nije preživeo«.[9]

Kad se čovek okrene od teorija *De Stijla,* impresivnim po snazi i doslednosti, ka ostvarenjima ove grupe u slikarstvu, ima se, s izuzetkom Mondrijanovog dela, osećanje suvoparnosti. Da počnemo od jedne karakteristike svojstvene antiindividualizmu njihovih ciljeva, od svesne jednoobraznosti. Van der Lekovi oblici su možda malo raznovrsniji, možda je Cezar Domela Nivenhus (rođen 1900) smeliji, Fridel Fordemberge-Gildevart (rođen u Osnabriku u Nemačkoj, ali ga je 1924. Van Dusburg pozvao da se pridruži *De Stijlu*) možda je više »konstruktivist«, u smislu koji će se definisati kasnije u ovom poglavlju, ali ipak, čoveku se mora oprostiti što nalazi da je teško razlikovati bilo kakav lični kvalitet u delu ovih umetnika. Mi možemo da cenimo opšte kvalitete koji su svojstveni holandskoj tradiciji — jasnost i strogost — ali njih je u najvećem stepenu izrazio Mondrijan, i treba samo da se uporedi Mondrijanovo ostva-

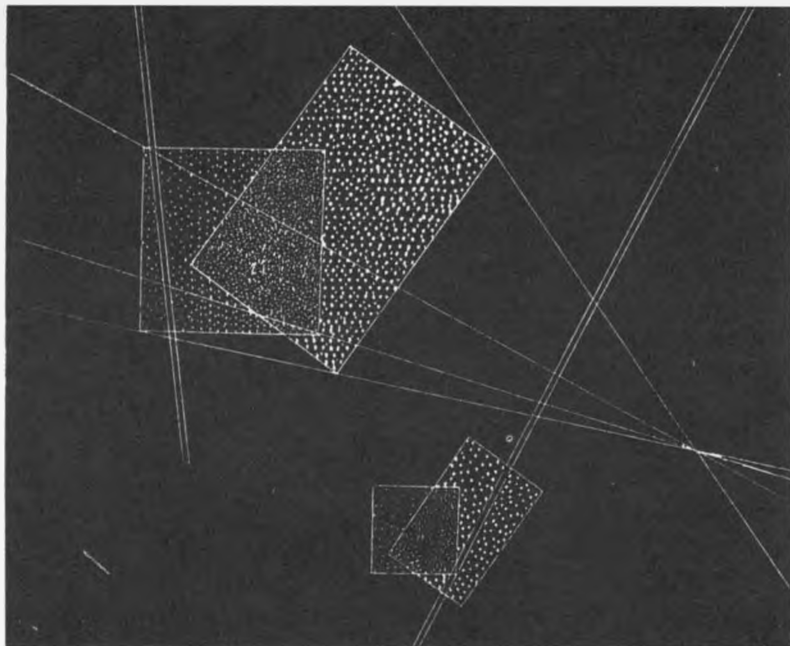
renje s delom ostalih iz grupe pa da se shvati da je on posedovao neki element genija koji je njima nedostajao. »Gnušam se svega što predstavlja temperament, inspiraciju, sveti plamen, kao i svih atributa genija koji skrivaju neurednost uma«, priznao je jednom Van Dusburg.[10] To je mogao da kaže i Mondrijan, ali u njegovom delu, pa čak i u njegovim spisima, ima i više od iskre svetog plamena. Njegovo dugotrajno traganje za harmonijom i snagom, za preciznošću i ravnotežom, u svakom pojedinom delu kao i u čitavom stvaralačkom dostignuću, bila je strast koja se ne može poreći. Mondrijan je bio humanist i verovao je da će nova konstruktivna umetnost, čiji je on bio preteča, stvoriti među nama »duboko ljudsku i bogatu lepotu«, ali novu lepotu. »Nefigurativna umetnost privodi kraju staru kulturu umetnosti; zato, zasad, čovek s većom sigurnošću može da razmotri i oceni *celu kulturu umetnosti.* Sad se nalazimo na prekretnici te kulture; *kultura posebnog oblika izumire. Počela je kultura određenih odnosa.*«[11] Možda je ovo suvoparan način izražavanja jedne inspirisane vizije, ali se treba setiti, kao što je tako lepo rekao dr Georg Šmit, da »Mondrijanova umetnost... probija Mondrijanove teorije. Njegove slike predstavljaju nešto daleko veće od čisto formalnih eksperimenata — one su isto tako veliko duhovno dostignuće kao bilo koje delo čiste umetnosti. Jedna Mondrijanova slika postavljena u kući i u sobi projektovanoj potpuno u Mondrijanovom duhu, zaista, baš u takvoj kući i sobi, ima bitno različit kvalitet i nadvisuje sve predmete za materijalnu upotrebu. Ona je najuzvišeniji izraz duhovne ideje ili stava, otelotvorenje ravnoteže između discipline i slobode, otelotvorenje elementarnih suprotnosti u ravnoteži; a te suprotnosti isto su toliko duhovne koliko i fizičke. Duhovna energija koju je Mondrijan uložio u svoju umetnost zračiće, kako duhovno tako i čulno, iz svake njegove slike u svim budućim vremenima«[12].

* * *

Kao što smo već zabeležili, Kandinski je otišao iz Minhena na početku rata 1914. i, putujući preko Švajcarske, Italije

i Balkana, stigao u Moskvu početkom 1915. Izuzev kratkih putovanja u Švedsku (1916) i u Finsku (1917), ostao je u Rusiji sve dok 1922. nije bio pozvan u Bauhaus. Njegove simpatije su bile na strani revolucije i 1918. postao je profesor u reorganizovanoj Akademiji lepih umetnosti u Moskvi i član Komesarijata za prosvetu. Godine 1919. postavljen je za direktora Muzeja likovne kulture i upravljao je reorganizacijom svih galerija slika u SSSR-u. Za profesora Moskovskog univerziteta naimenovan je 1920, a 1921. osnovao je Akademiju nauka i umetnosti i postao njen potpredsednik.

U toku tih šest godina u Moskvi rodio se jedan novi i nezavisni umetnički pokret, i ima malo mesta sumnji da Kandinski, koji je među umetnicima tada okupljenim u Moskvi imao najveće iskustvo i autoritet, nije u izvesnom smislu bio njegov vodeći duh. Ali, opet moramo da pretpostavimo ono taloženje, i u ovom gradu kao i u Parizu i Minhenu, umetničkih dela koja su izražavala rasutu težnju za stvaralačkom obnovom. Sam Kandinski je skoro svake godine od 1896. do 1914. provodio u Rusiji po nekoliko nedelja, a 1912. bio je preveden na ruski deo njegove knjige *O spiritualnom u umetnosti* (deo »Jezik oblika i boje«). Ova publikacija je verovatno bila onaj potrebni katalizator, ali treba primetiti da je već 1913, pre povratka Kandinskog u Moskvu, Kazimir Maljevič (1878—1935) osnovao novi pokret koji je nazvao suprematizmom. Maljevič je (kao i Van Dusburg) imao dobar posmatrački dar i logičan um i došao je pravo na metu do koje su drugi umetnici (uključujući i Mondrijana) dospeli opreznom evolucijom. Oslanjajući se, bez sumnje, na tekuće estetske teorije[13], on je tvrdio da stvarnost u umetnosti predstavlja čulno dejstvo same boje. Kao ilustraciju izložio je (još 1913) sliku crnog četvorougla na belom polju i tvrdio je da je osećanje koje izaziva taj kontrast osnova cele umetnosti. »Predstavljanje predmeta, samo po sebi (objektivnost kao cilj predstavljanja), jeste nešto što nema nikakve veze s umetnošću, iako taj metod predstavljanja u umetničkom delu ne isključuje mogućnost da ono bude visokog umetničkog reda. Zato je za supre-

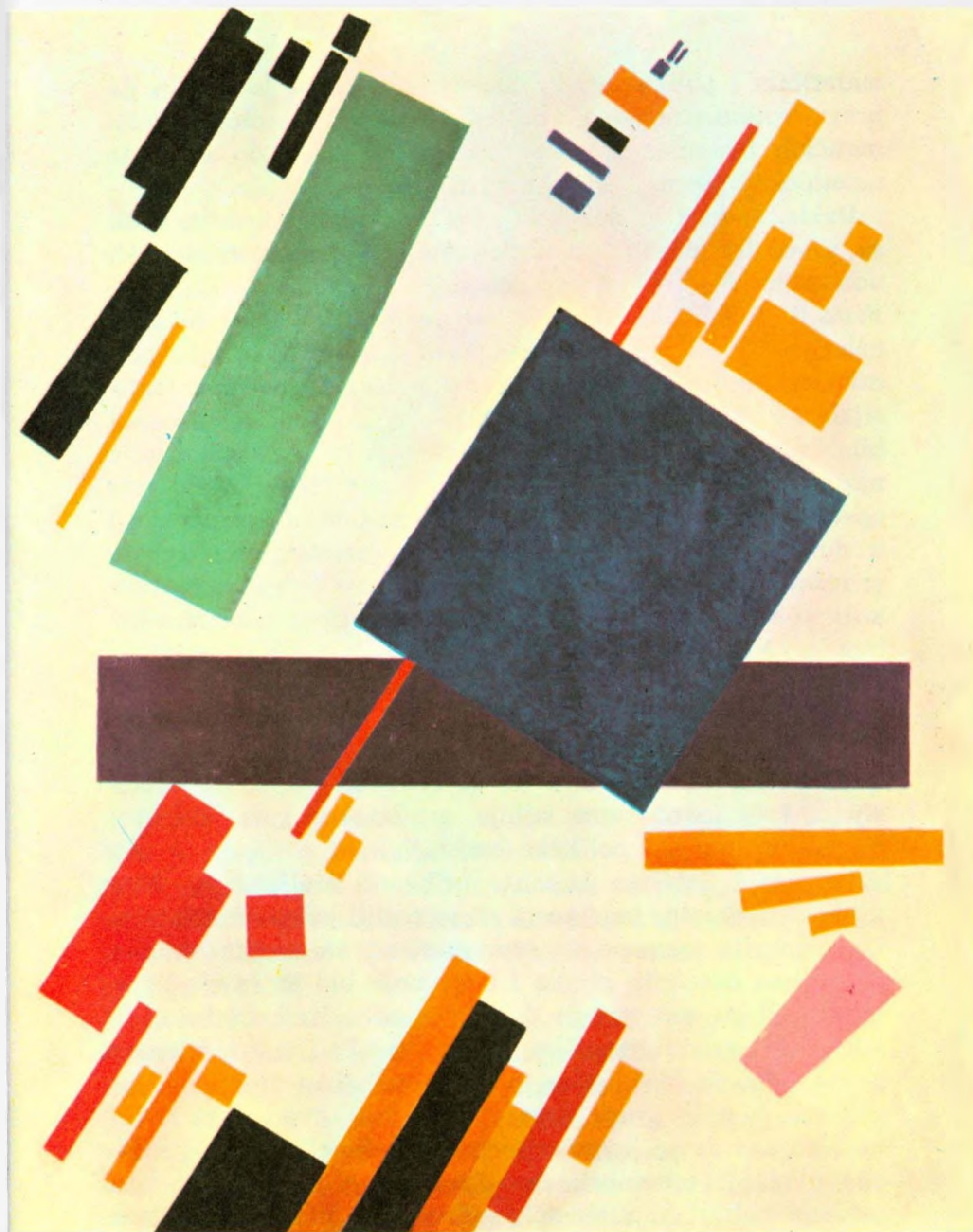


Laslo Moholj-Nađ: *Drvorez*. 1924.

matistu pravo sredstvo ono koje obezbeđuje najpuniji izraz čistog osećanja i ignoriše po navici prihvaćen predmet. Predmet sam po sebi za njega je beznačajan; a ideja svesnog uma bezvredna. Odlučujući faktor je osećanje... i tako umetnost dolazi do nepredmetnog predstavljanja — do suprematizma.«

Ove rečenice su uzete iz jednog objašnjenja suprematizma koje je Bauhaus objavila 1927[14], ali one verno prikazuju stav koji je Maljevič zauzeo 1913, u doba kad je Mondrijan još uvek bio vezan za predmet. U toku sledeće godine ili dve Maljevič je dobio nekoliko novih članova pokreta; naročito su značajni Vladimir Tatljin (rođen 1885) i Aleksandar Rodčenko (rođen 1891). Događaji koji su se zbivali u Moskvi od 1913. do 1917. ostaju pomalo u tami — oni predstavljaju jedan drugi vid opšteg evropskog vrenja. Međutim, od početka postoje bar tri nespojiva gledišta: Maljevičevo purističko gledište, Tatljinovo i Rodčenkovo konstruktivističko ili funkcionalno gledište i više individualističko gledište Kandinskog. Ova razlika u gledištima još više će se pojačati tokom revolucije, ali sama revolucija je dovela

u rodnu zemlju izvesne prognane umetnike koji će odigrati odlučujuću ulogu u daljem razvoju, naročito dva brata, Antoana Pevznera (rođen 1886) i Nauma Gaboa (rođen 1890. — on je 1915. uzeo ime Gabo da bi se razlikovao od brata).
Pevzner je u petnaestoj godini odlučio da postane umetnik i proveo je dve godine kao student u Kijevskoj akademiji umetnosti, a zatim godinu dana u Petrogradskoj akademiji. Neizbežno, privlačio ga je Pariz, gde je stigao 1911, na vreme da vidi i da ga oduševi prva kubistička izložba u Salonu nezavisnih. U Rusiju se vratio na godinu dana, a sledeće, 1913, ponovo je otišao u Pariz i tada se zbližio ne samo sa svojim zemljakom Arhipenkom, koji je tada radio svoje prve eksperimente s kubističkom skulpturom, već i sa grupom slikara *Section d'or*, kojoj su pripadali i Glez i Metsenže, prvi teoretičari pokreta, koji su prethodne godine objavili *Du Cubisme*. Zabeleženo je i to da je Pevzner 1913. video Bočonijevu izložbu »arhitektonskih konstrukcija«[15], što je moglo da bude presudno.
U međuvremenu je njegov brat Naum izabrao medicinski poziv i 1909. bio poslan na Minhenski univerzitet. Tamo se njegovo interesovanje okrenulo najpre fizičkim naukama; kasnije je studirao građevinarstvo. Ali je počeo da se zanima i za umetnost, posećivao je predavanja Hajnriha Velflina iz istorije umetnosti i 1910. posetio kubističku izložbu. Te godine je prvi put sreo i Kandinskog i pročitao njegovu nedavno objavljenu knjigu *O spiritualnom u umetnosti*. Godine 1913. i ponovo 1914. posetio je brata u Parizu, sreo se s Arhipenkom, video dela grupe *Section d'or* i upoznao se s Glezovim i Metsenžeovim teorijama. Po povratku u Minhen modelovao je svoju prvu skulpturu — jednu naturalističku crnačku glavu.
Po izbijanju rata avgusta 1914, Gabo je pobegao u Dansku, a otuda u Oslo. Tamo mu se pridružio brat, i tu su dve godine varili sva svoja različita iskustva i zajednički razvili umetnost koju će nazvati konstruktivizmom. Može se pretpostaviti da je Antoanov udeo bilo njegovo poznavanje umetničke tehnike, a Naumov — njegovo naučno prilaženje

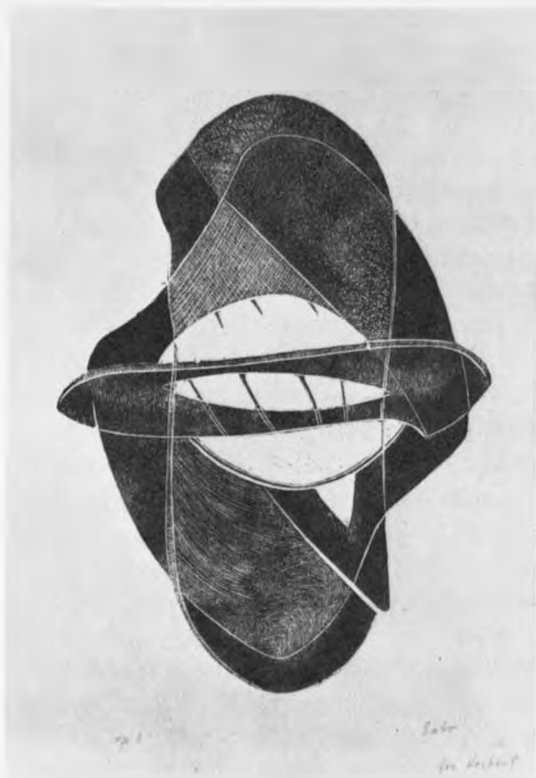


Kazimir Maljevič: *Suprematistička kompozicija.* 1915.

materijalu i obliku. Studirajući fiziku, Naum je naučio da pravi trodimenzionalne konstrukcije kao ilustracije matematičkih formula, i na taj način je i došlo do stapanja umetničkog posmatračkog dara i naučnog metoda.

Dakle, kad su se dva brata 1917. vratili u Moskvu, došli su s već formiranim koncepcijama buduće umetnosti. Ali umetnička dela koja su doneli iz Norveške — Gaboova *Bista* iz 1916. i *Glava žene* iz iste godine (ova druga se sada nalazi u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku), iako pod uticajem kubizma, a naročito Arhipenkove upotrebe materijala kao što su staklo i metal — ni u kom pogledu nisu bila *apstraktna*. U stvari, Gabo tvrdi da on sebe nikad nije nazivao apstraktnim umetnikom i protivi se upotrebi reči apstrakcija u umetnosti.[16] Dakle, kad su Gabo i Pevzner došli u direktan dodir s Maljevičevim suprematizmom, trebalo je rešiti očigledno neslaganje. Gabo je živo opisao razgovore koji su se onda vodili među svim umetnicima tada okupljenim u Moskvi, »od kojih je svaki pomalo doprinosio razjašnjenju dela nekog drugog. Naša delatnost se neprekidno odvijala kako u teorijskim tako i u konkretnim eksperimentima u radionicama škola i umetničkim ateljeima. U školskom auditorijumu su se redovno održavale diskusije... i to usred ratne stihije, građanskog rata, krajnjeg fizičkog lišavanja i političke borbe«[17].

Pevzner i Gabo su konačno prihvatili Maljevičevo shvatanje nepredmetne umetnosti, ali su tražili jednu dinamičniju i prostorniju koncepciju: suprematizam sa svojim stalnim isticanjem osnovnih oblika i čiste boje bio je suviše ograničen. Ali su oni mnogo odlučnije odbacivali funkcionalističko ili produktivističko stanovište Tatljina i njegove grupe. »Sukob ideologija«, priča Gabo, »između Tatljinove grupe... i naše grupe samo je ubrzao otvoreni raskid i naterao nas da se javno izjasnimo. Tatljinova grupa je tražila ukidanje umetnosti kao preživelog esteticizma koji pripada kulturi kapitalističkog društva, i pozivali su umetnike koji su radili konstrukcije u prostoru da napuste to „zanimanje“ i da počnu da rade stvari koje koriste ljudskom



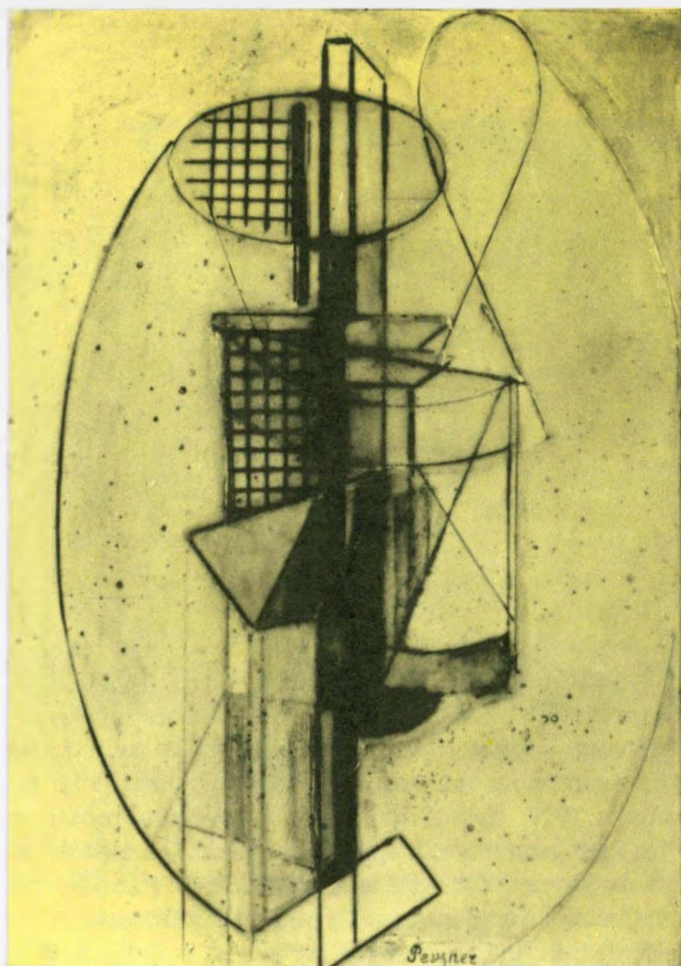
Naum Gabo: *Op. 3.* 1950

biću u njegovoj materijalnoj sredini — da prave stolice, stolove, grade peći, kuće, itd. Mi smo bili protiv tih materijalističkih i političkih ideja o umetnosti, a naročito protiv te vrste nihilizma koju su oni oživeli iz osamdesetih godina prošlog veka.«[18]

Gabo i Pevzner su onda objavili manifest. On nosi datum 5. avgusta 1920, i njegova najvažnija tačka, kao što je rekao Gabo, objavljuje da umetnost ima svoju apsolutnu, nezavisnu vrednost i ulogu u društvu, bilo kapitalističkom, socijalističkom ili komunističkom. »Umetnost će uvek živeti kao neophodan izraz ljudskog iskustva i kao važno sredstvo komunikacije. Drugi važan proglas manifesta je bilo tvrđenje da su prostor i vreme glavni oslonac konstruktivnih umetnosti.«[19]

Nužno je da se malo zadržimo na ovim diskusijama jer su se one vodile u Moskvi između 1917. i 1922; one su još uvek aktualne, i budući razvoj umetnosti još uvek zavisi od njihovog rešenja. Do 1922. su razlike između ovih dveju grupa u Moskvi bile očigledno nepomirljive, ali pobeda nije pripala ni jednoj. Suprematisti, konstruktivisti, produktivisti — sve ih je ruska vlada samo tolerisala jer su trenutno njenu pažnju obuzimali važniji problemi. Kad je, najzad, shvatila u čemu je spor, ni sama vlada, a ni vojnici, seljaci i industrijski radnici koje je ona predstavljala nisu marili za te prefinjene estetske razlike. Hteli su umetnost koju mogu da shvate, anegdotsku umetnost, u stvari, akademsku umetnost; i, pošto je trebalo organizovati sve snage u odbranu Sovjeta, želeli su propagandnu umetnost, umetnost u službi revolucije. To što su sami umetnici smatrali da je njihova umetnost suštinski revolucionarna i zato pogodna za novo društvo koje se pojavljivalo, bilo je nevažno. Ko su bili umetnici? Oni nipošto nisu bili radnici u proleterskom smislu te reči; pre ostaci zapadno buržoaske dekadence, verovatno anarhisti, bučna i rušilačka manjina u svakom slučaju. Igra je bila završena, i umetnici su to znali. Gabo je 1922. otišao za Berlin da pripremi izložbu ruske umetnosti koju je slala vlada. Više se nije vratio u Moskvu, a Pevzner mu se posle godinu dana pridružio u Berlinu. Kandinski je iste godine otišao Gropijusu u Vajmar. Oni koji su ostali u Moskvi postali su ili industrijski crtači, kao Tatljin, ili su se, kao Maljevič, povukli.

Gabo je ostao u Berlinu deset godina, a zatim je proveo tri godine u Parizu. Godine 1935. doselio se u London i ostao u Engleskoj deset godina. Iz Engleske je 1946. otišao u Sjedinjene Države i najzad postao američki državljanin. Pevzner, koji je održao presudan sastanak s Marselom Dišanom u Berlinu 1922. ili 1923, prešao je sa slikarstva na konstruktivističku skulpturu i oktobra 1923. vratio se u Pariz, gde je ostao do kraja, uzevši 1930. godine francusko državljanstvo.



Antoan Pevzner: *Dizajn u emalju*. 1923.

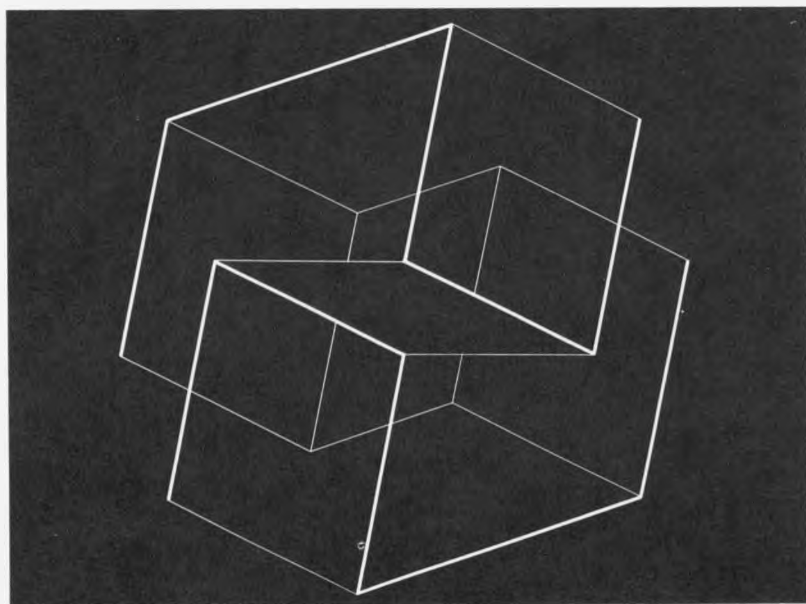
Ukoliko se konstruktivizam smatra razvojem tradicionalne skulpture, može da izgleda da on leži izvan oblasti ove knjige; ali, iako Gabo i Pevzner često govore o sebi kao o skulptorima, a takvima ih smatraju i kritičari i publika, ono čemu su oni težili i što su postigli jeste, u stvari, takav oblik umetnosti koji potiskuje sve ranije kategorije umetnosti. Pevzner je pisao:

»Gigantske konstrukcije modernog doba i čudesna naučna otkrića promenili su lice sveta, dok su umetnici objavljivali

nova shvatanja i oblike. Nametnuta je revolucija umetnosti i emocijama — ona će otkriti novi svet, dosad još neispitan. Tako smo Gabo i ja dospeli na put novih istraživanja u kojima vodeću ideju predstavlja pokušaj sinteze plastičnih umetnosti: slikarstva, skulpture i arhitekture... Nije stvar mašte misliti da će epoha koja će naslediti našu biti još jednom u istoriji čovečanstva period velikih kolektivnih dela; da će ona doživeti građenje impozantnih građevina u ogromnim gradskim prostorima.«[20]

Takva »sinteza svih plastičnih umetnosti«, u kojoj tradicionalne renesansne kategorije iščezavaju u novom arhitektonskom kompleksu građevinske delatnosti, bila je ideal velikih arhitekata našeg doba, Valtera Gropijusa (rođen 1883), Misa van der Roea (rođen 1886) i Le Korbizjea (Šarla Eduara Žanrea, rođen 1887). Gropijus je i osnovao Bauhaus s tim idealom sinteze plastičnih umetnosti; a to je bio i ideal Van Dusburga i ostalih članova *De Stijla.* Bauhaus je tokom deset produktivnih godina ujedinjavala umetnike svih kategorija u tom zajedničkom naporu. U prvom proglasu, koji je izdat u Vajmaru 1919, dokazivalo se da se sve umetnosti moraju ujediniti oko *građevine.* »Arhitekti, slikari i skulptori moraju ponovo da shvate složeni karakter građevine kao celine. Tek onda će njihovo delo da se ispuni arhitektonskim duhom koji je izgubilo kao „salonska umetnost". *Arhitekti, slikari, skulptori: mi svi moramo da se okremeno zanatima*... Stvorimo *novo udruženje zanatlija,* bez klasnih razlika koje podižu oholi zid između zanatlije i umetnika. Hajde da zajedno zamislimo i stvorimo novu građevinu budućnosti koja će obuhvatiti arhitekturu *i* skulpturu *i* slikarstvo zajedno, i koju će jednog dana dizati ka nebu ruke miliona radnika kao kristalni simbol jedne nove vere.«[21]

Ova smela ambicija je propala zbog mahinacija filistinskih političara, ali je sama Bauhaus postala simbol sveg stvaralačkog i konstruktivnog u doba ekonomske i političke pometnje, i ostala je taj simbol. U toku četrnaest godina svog postojanja ne samo što je dala profesionalni status i životna sredstva »kreativnim« umetnicima kao što su Kle, Fajninger



Jozef Albers: *Strukturna konstelacija.* Oko 1954.

i Oskar Šlemer (1888—1943) već je nastavom Johanesa Itna (rođen 1888) i Jozefa Albersa (rođen 1888) prvi put obrazovala tečaj osnovnog dizajna koji je mogao da posluži kao obuka za mašinsku umetnost jedne industrijske civilizacije. Po prvi put je povučen osnovni paralelizam između principa apstraktne umetnosti i dizajna za masovnu proizvodnju.

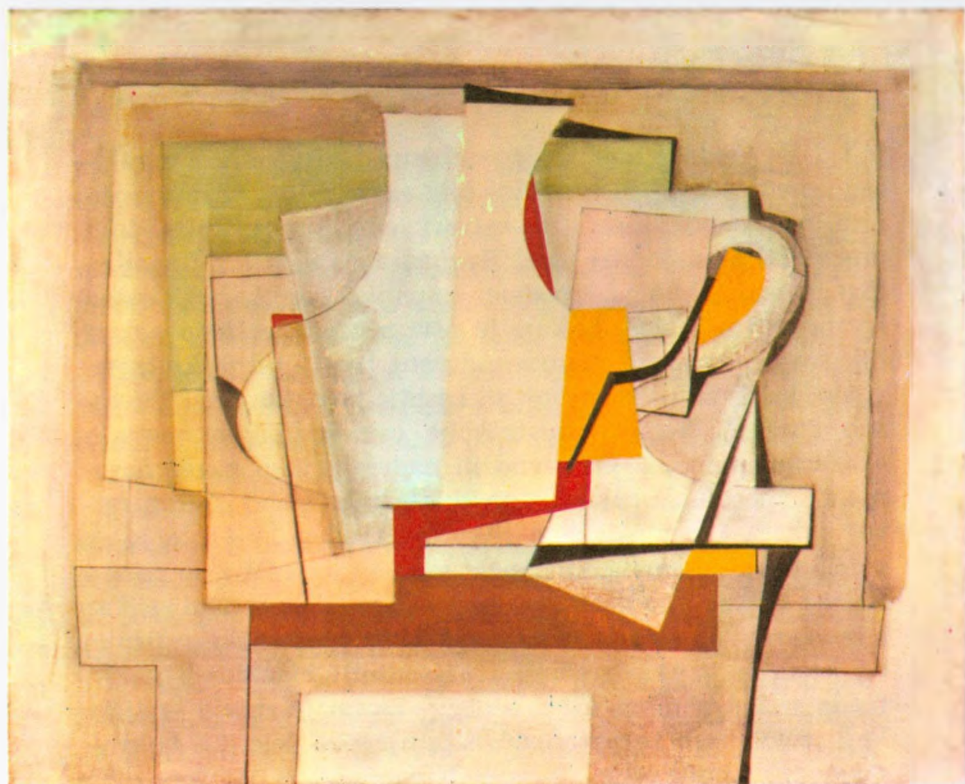
Dok je Gropijus u Vajmaru stvarao Bauhaus, El (Lazar) Markovič Lasicki (1890—1941) pokušao je da izgradi jednu sličnu organizaciju u Moskvi (»Prun«), a kad je bio primoran da napusti Moskvu, organizovao je u Nemačkoj konstruktivistički pokret u saradnji s Laslom Moholj-Nađom (1895—1946), Mađarom koji je došao 1920. u Berlin već prožet konstruktivističkim idealima. Lisicki i Moholj-Nađ su formirali sopstvenu grupu (koju su nazvali »G«) i stupili u vezu ne samo sa *De Stijlom* u Holandiji već i sa Misom van der Roeom i drugim arhitektima. Moholj-Nađ se 1923. pridružio Bauhausu i najzad će ideale Bauhausa da prenese u Ameriku



Viktor Pasmor: *Kopneno more.* 1950.

— 1938. je postao direktor novog Bauhausa u Čikagu. Na nesreću, umro je pre nego što je potpuno ostvario svoj ideal »nove vizije«, ali je taj ideal čvrsto uspostavljen u Sjedinjenim Državama jer su gotovo sve vođe pokreta i mnogi njihovi učenici (Gropijus, Mis van der Roe, Lajonel Fajninger, Herbert Bajer, Marsel Brer, Đorđi Kepes) najzad prešli iz Evrope i naselili se u Americi.

Pariz je uporno ostao privržen »salonskoj umetnosti«, uprkos Le Korbizjeovim naporima. Kubistička škola *Section d'or* koju su predstavljali Glez i Metsenže, već pre rata je prišla »čistom« obliku apstrakcije. Le Korbizje i Amede Ozenfan su odmah posle rata objavili »puristički manifest«, *Après le Cubisme.*[22] To je bio napad na dekorativne tendencije kubizma, na kult senzibilnosti i poziv na umetnost čistu i »rigo-



Ben Nikolson: *Mrtva priroda (bez zelene).* 1945—1954.

roznu« kao mašina. Izraz *purizam* je izabran kao reč koja izražava karakteristike modernog duha. Umetničko delo budućnosti ne treba da bude slučajno, izuzetno, impresionističko, neorgansko, slikovito, itd., već, naprotiv, opšte, statično, da izražava onaj stalni faktor u prirodi. Jasnost, preciznost, vernost »konceptu« — to treba da budu ideali nove umetnosti. U cilju propagiranja ovih ideala osnovan je 1920. časopis *L'esprit nouveau,* i nesumnjivo je da su između 1920. i 1925. puristi imali presudan uticaj na razvoj apstraktne umetnosti širom Evrope i Amerike. Ali, purizam nije napustio predmet: on je bio ideal stila ili tehnike, purifikacija motiva kao takvog. Pa ipak, u Parizu se pojavila nefigurativna škola slikarstva, i Antoan Pevzner i Gabo su 1932. osnovali grupu s mnogo pristalica, nazvanu *Abstraction-Création.* Ona

je i dalje predstavljala strogo nefigurativni ideal u apstraktnoj umetnosti, ali je u suštini bila samo grupa slikara i vajara, a nije pokušavala da ostvari onu sintezu plastičnih umetnosti koja je bila ideal Bauhausa i *De Stijla.* U najboljem slučaju, bilo je izvesnog stapanja tehnike slikarstva i vajarstva — stapanja koje je prvi put nagovešteno nekim Pikasovim »konstrukcijama« u drvetu, hartiji i drugom materijalu, još 1912. — izum koji su kasnije mnogi umetnici uspešno koristili. Većina konstrukcija ove vrste predstavljaju eksperimentalno, dekorativno ili nadrealističko nagomilavanje s namerom da nas zaprepasti; ali treba samo ispitati razvoj slikara kao što je Ben Nikolson (rođen 1894) da bi se videlo kako je konstruktivistički element modifikovao pojam bojene slike. Nikolson je počeo kao dekorativni slikar s mnogo draži, a onda je pao pod razne »purističke« uticaje, od kojih je najneposredniji i najsnažniji bio Mondrijanov, mada se i Arp mora uzeti u obzir. Zatim je razvio »reljef« koji je još uvek karakterističan za njegovo delo. To bukvalno može da bude reljef — geometrijska podela prostora slike označena ne bojom nego raznim nivoima, obično zasečenim u prvobitnu površinu ploče. Vrlo tanana razlika nivoa među raznim delovima kompozicije dovoljna je da ostvari apstraktnu šemu, iako ponekad može da bude razrađena krugom ili nekom drugom pojedinošću nacrtanom olovkom.

Da li su takvi reljefi slike ili skulpture? Na ovo pitanje je još teže odgovoriti kad pređemo na ona dela ovog umetnika koja nisu urezana kao reljef, nego potpuno obojena, jer tada vidimo da je na raspored boja, njihovu ravnotežu i uzajamni odnos uticalo arhitektonsko shvatanje slikarstva — to će reći, boje su raspoređene kao da je u pitanju reljef. Prostorno shvatanje slike stoji pod uticajem skulptorskog shvatanja prostora.

To nije onakva sinteza umetnosti kako su je shvatali Van Dusburg, Le Korbizje ili Gropijus, ali je siguran korak u tom pravcu. Viktor Pasmor je još jedan engleski umetnik čiji je razvoj išao istim ograničenim ali snažnim pravcem. Štaviše, Pasmor je nedavno radio na arhitektonskim projektima koji

njegovo delo stavljaju na istu liniju s ciljevima Bauhausa iz 1919—1928. Ideal sinteze plastičnih umetnosti nije mrtav; ali iskustvo postignuto po cenu mnogih napora i duhovnog razočaranja u Vajmaru, Desauu, Harvardu, Čikagu i drugde pokazuje da vitalna shvatanja umetnika ne mogu odmah da preobraze društvo koje se još uvek drži zastarelih političkih i ekonomskih shvatanja. Umetnik stvara svoju sliku, originalnu i univerzalnu; ona pada kao kristal u bezoblično vrenje života; i tek polako, i možda neprimetno, saopštava svoj red i jasnost haosu oko sebe.

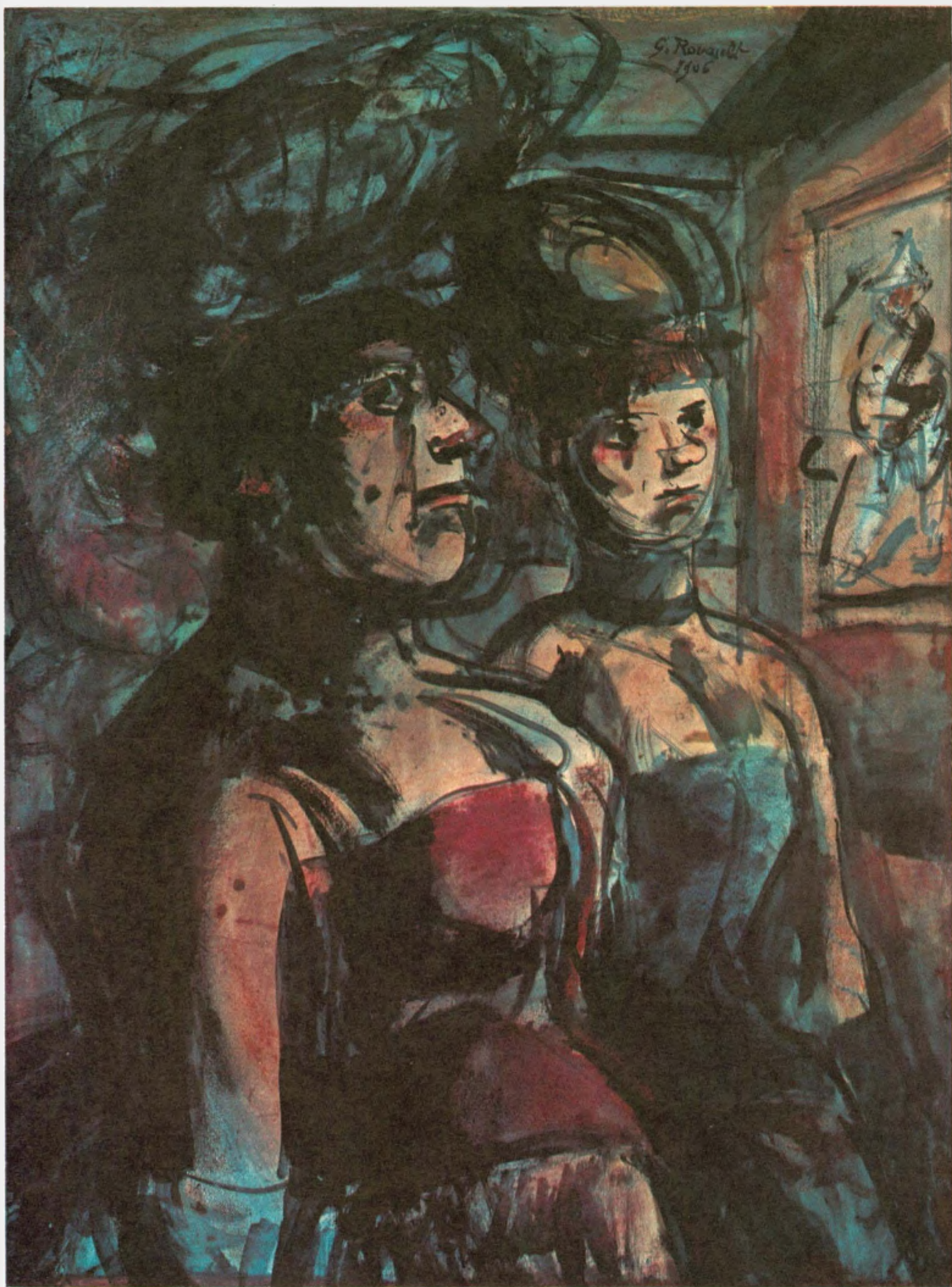
Posle drugog svetskog rata u Parizu su se manifestacije apstraktne umetnosti i dalje pojačavale. Ustanovljen je godišnji salon pod imenom *Réalités Nouvelles*, i ova organizacija je prvi put otkrila sve veću snagu tog pokreta u gradu u kome je posle 1933. prisustvo Kandinskog i Alberta Manjelija (rođen 1888. u Firenci) izvršilo presudan uticaj. Umetnici koji stoje u vezi sa *Réalités Nouvelles* suviše su brojni da bi svi bili pomenuti, ali među njima su Žan Pjober (rođen 1900), Serž Poljakov (rođen 1906. u Moskvi), Viktor de Vazareli (rođen 1908. u Mađarskoj), Žan Derol (rođen 1911), Natalija Dimitresko (rođena 1915. u Rumuniji), Aleksandar Istrati (rođen 1915. u Rumuniji) i Žan Devan (rođen 1921). Od 1949. Majski salon se okrenuo apstrakciji; među onima koji su u njemu redovno izlagali bili su Šarl Lapik (rođen 1898), Ger van Velde (rođen 1898), Andre Lanski (rođen 1902. u Moskvi), Leon Giša (rođen 1904), Moris Estev (rođen 1904), Žan Bazen (rođen 1904), Marija Elena Vijeira da Silva (rođena 1908. u Lisabonu), Gistav Senžije (rođen 1909), Raul Ibak (rođen 1911), Alfred Manesje (rođen 1911) i Žan Pol Riopel (rođen 1924. u Montrealu). Uopšte uzev, umetnici Majskog salona predstavljali su raznolikost apstraktnih stilova, od kojih su neki težili da se veoma udalje od formalne strogosti kompozicija Kandinskog i Manjelija; počeli su da se slivaju s ekspresionističkim tipom apstrakcije koji ima drukčije poreklo i druge ciljeve, te mora da bude predmet sledećeg poglavlja.

* * *

SEDMO POGLAVLJE

Poreklo i razvoj umetnosti unutrašnje nužnosti: apstraktni ekspresionizam

Vilhelm Voringer je 1912. objavio, opet u Minhenu, i drugu knjigu, *Formprobleme der Gotik*[1], koja je za moderni ekspresionistički pokret bila isto tako značajna kao što je to bila njegova knjiga *Abstraktion und Einfühlung* za moderni apstraktni pokret. Dao je Nemcima ono za čim su dugo čeznuli — estetsko i istorijsko opravdanje tipa umetnosti različitog od klasicizma, nezavisnog od Pariza i mediteranske tradicije. Da su Severnjaci u prošlosti razvili jedan određen tip umetnosti, bilo je jasno još od renesanse, a nazvali su ga gotski, u početku s prezrenjem. Nije bilo teško naći objašnjenje tog određenog stila u klimatskim i ekonomskim činiocima, ali Voringer mu je dao karakter neizbežnosti: stil je bio čovek, Severnjak. Nasuprot vedroj i radosnoj umetnosti klasičnog čoveka stoji ovaj drugi tip umetnosti, uzbuđen i plašljiv, »transcendentalnost gotskog sveta izraza«. Voringer smatra da je volja za uobličavanjem u svakom periodu ljudske istorije uvek adekvatan izraz odnosa čoveka prema svetu koji ga okružuje, a na Severu je taj okolni svet, svom svojom surovošću, hladnoćom i mrakom, uvek težio da navede na osećanje nesigurnosti i straha. On ispituje poreklo i razvoj umetnosti Severne Evrope i pokazuje kako ona svojom linearnom intenzivnošću postaje grafički indeks preovlađujuće senzibilnosti. Gotska duša, u celokupnom svom patosu i uznemirenosti, nalazi oduška u svakom obliku umet-



Žorž Ruo: *Au Salon.* 1906.



Franc Mark: *Tigrovi.* 1912.

nosti — ne samo u ornamentu i arhitekturi već čak i u aliterativnoj dikciji i ponavljanju refrena severnjačke poezije. Opšte stanje Severnjaka, tvrdi se dalje, jeste stanje *metafizičke* strepnje i, pošto mu nisu date vedrina i jasnost, glavne odlike klasične umetnosti, jedino mu je utočište da poveća svoju uznemirenost i zbrku do te mere da mu to donese umrtvljavanje i olakšanje.[2]

Kao što sam već nagovestio, Voringerovo tvrđenje bi poslužilo ne samo kao opis umetničkih pokreta koji će se razviti u Minhenu od 1912. pa nadalje nego i uopšte kao opis razvoja ekspresionizma u celoj Evropi i Americi u našem veku. Ne bi bilo teško naći paralele u književnosti (u proznom stilu Džojsovog *Ulisa* i *Fineganovog buđenja,* u dramama Berta Brehta i stahovnim oblicima Ezre Pounda, Viljema Karlosa Viljemsa i Borisa Pasternaka), pa čak i savremena arhitektura (Frenka Lojda Rajta, Le Korbizjea i Luiđija Nervija) pokazuje istu uznemirenu linearnu delatnost i prefinjenu konstrukciju.[3]



Žorž Ruo: *Klovn*. Oko 1905.

Ova opisna teorija je dovoljno široka da obuhvati neke pokrete čije smo poreklo već utvrdili u prethodnim poglavljima. Futurizam i nadrealizam su svakako manifestacije te iste metafizičke strepnje, a pošto su se te manifestacije izražavale po celom svetu, nemoguće je okarakterisati ih kao severnjačke ili germanske. U stvari, ono što se može nazvati osnovnom teorijom ekspresionizma koju je formulisao Kandinski jest teorija univerzalne primene: ona se odnosi na ljudsku psihologiju uopšte, a ne na karakteristike neke posebne rase. Umetničko delo je spoljašnji izraz unutrašnje potrebe, kaže Kandinski, i mada je Voringer mogao da tvrdi da se ta unutrašnja potreba rađa samo u naročitoj sredini, treba samo za trenutak baciti pogled na moderni svet pa shvatiti da granice srednjeg veka više ne postoje. Metafizička uznemirenost je sad opšte stanje čovečanstva.

Ostaje da se ljudi razlikuju jedni od drugih (ili jedan od drugog) samo po stepenu do koga su oni (ili on) svesni te uznemirenosti. Moglo bi se reći da je konstruktivizam nesvesna sublimacija ovog stanja uma: to je moderna paralela gotskom linearnom ornamentu i transcendentalnoj arhitekturi. Ta ista tendencija poseduje svoj skolasticizam u Vitgenštajnovim filozofskim spisima i u Mondrijanovim estetskim teorijama. Ali ekspresionizam je namerno otkrivanje te uznemirenosti, i to je očigledno, kako u fovizmu i kubizmu, u futurizmu i nadrealizmu, tako i u onim pokretima koji vode poreklo iz Skandinavije i Nemačke i koji sačinjavaju ekspresionistički pokret u njegovom najpreciznijem istorijskom značenju.[4]

Iako izraz ekspresionizam ulazi u upotrebu tek od 1911, on se obično retrospektivno primenjuje na delo umetnika grupe *Brücke* pre ovog datuma i, svakako, ne može se diskutovati o razvoju ekspresionizma a da se ne uzme u obzir delo nemačkih umetnika o kome se govori u Drugom poglavlju. Grupa *Brücke* je prestala da postoji 1913, ali u međuvremenu se pojavila jedna nova grupa u Minhenu. Od 1892. je u glavnom gradu Bavarske savremenu umetnost predstavljala *Secession*, kojoj su pripadali nemački impresionisti, naročito



August Make: *Pejzaž s kravama i kamilom*. 1914.

Slefogt i Korint. Kad je Kandinski 1896. došao u Minhen, *Secession* je baš ulazila u fazu *Jugendstila*. Kandinski je već 1901. osnovao jednu unutrašnju grupu, Falangu, i baš u tom periodu je naslikao romantičnu sliku koju je nazvao *Der Blaue Reiter*. Falanga je postojala sve do 1904, a od tada je Kandinski učestvovao i u izložbama grupe *Brücke*, a nastavljao je da izlaže i sa *Secession*. Ali 1909, kao što smo videli, Kandinski se približavao potpuno novom shvatanju umetnosti, koje nije imalo ničeg zajedničkog ni s utvrđenom tradicijom grupe *Secession* ni s agresivnim realizmom grupe

Brücke. Novo pregrupisavanje je postalo nužno i ono je u početku uzelo oblik raskida s grupom *Secession*. U jesen 1909. izvestan broj umetnika je istupio iz tog tela i osnovao Novo umetničko udruženje (*Neue Künstlervereinigung*). Ti umetnici disidenti su imali malo zajedničkih odlika osim želje da neograničeno eksperimentišu: među njima su bili Kandinski i Javljenski, prijateljica Javljenskog Marijana fon Verefkin, Alfred Kubin (rođen 1877), Aleksandar Kanolt (1881—1947), Adolf Erbsle (1881—1947) i Karl Hofer (1878—1955). Le Fokonje je bio pozvan da učestvuje na drugoj izložbi (1910), i, kao što je već rečeno, to je uspostavilo značajnu vezu između nemačkih ekspresionista i francuskih kubista. Na toj drugoj izložbi bio je zastupljen i Ruo, kao i Pikaso i Brak. Ceo taj poduhvat, više praktičan nego ideološki, pretvorio se u skupljanje svih novih snaga evropske umetnosti u Minhenu. Ali njegova slabost je bila baš ta opštost, i, kao sve takve organizacije, neizbežno je došlo do neprilika sa žirijem. Kandinski je u jesen 1911, dotad je već bio u bliskom dodiru s Markom i Makeom, odlučio da napusti Udruženje, a činjenica da je žiri odbio još jednu sliku samog Kandinskog, bila je znak za odlazak. Kandinski je formalno istupio zajedno s Kubinom, Markom i Minterom. Mark je odmah preuzeo inicijativu i osnovao novo društvo koje je održalo konkurentsku izložbu trećoj izložbi Novog umetničkog udruženja. Pored Kandinskog, Marka, Makea i pozvanih stranaca kao što su bili Anri Ruso i Rober Delone, grupi su pripadali i Albert Bloh, Hajnrih Kampendonk, Gabrijel Minter, Ž. B. Nistle i Arnold Šenberg (kompozitor koji je u to vreme i slikao).

Nova grupa je uzela naziv već pomenute slike Kandinskog, *Der Blaue Reiter* (Plavi jahač), bez ikakvog značajnog razloga.[5] Kandinski, kome je bilo već četrdeset pet godina, izgleda da se zadovoljio time da upravljanje novom grupom prepusti svom oduševljenom učeniku koji je tada imao trideset i jednu godinu. Ali je i Make, koji je bio još mlađi, vršio značajan uticaj unutar grupe. Ostaje samo da upitamo šta su to ova dva mlada umetnika mogla da doprinesu novom shvatanju umetnosti izvan onog što je već bilo obuhvaćeno delom Kan-



Ludvig Majdner: *Prorok.* Oko 1918.

dinskog iz tog doba a što je već bilo u procesu formulisanja u knjizi koju će on godinu dana kasnije da objavi.

S teorijskog ili estetskog gledišta ovi mlađi ljudi možda nisu mogli da doprinesu ništa novo, ali, za razliku od umetnika grupe *Brücke,* koji su se razvijali ka »novom realizmu sa socijalističkim odlikama«[6], oni su prilazili umetnosti, u suštini, na romantičan način. Mogli su da imaju teoriju o simboličkoj vrednosti boje ili da se interesuju za primitivnu ili dečju umetnost, ali se i Kandinski uvek zauzimao za takve stvari, i njegov univerzalni um je trebalo da upravlja čitavom delatnošću grupe. Francuski umetnici su takođe vršili određen uticaj: Ruso, Delone i Le Fokonje dodali su svoj romantizam već postojećim tendencijama Marka, Makea i Kampendonka. Kad se Kle 1912. pridružio grupi, izgledalo je da on sintetizuje sve te različite elemente drugih umetnika, i moglo bi se reći da je pre Kle nego Kandinski bio jedini Plavi jahač koji je zadržao taj određeni tok. Mark

i Make su poginuli pre nego što su mogli da dovrše svoj razvoj, a Kampendonk nikad nije ni prevazišao dirljiv ali u suštini dekorativan ideal narodne umetnosti. Neke Markove izjave nagoveštavaju da bi on pratio Kandinskog celim putem do apstraktnog ekspresionizma, ali, kad Mark kaže, na primer, da on traži da slika »unutrašnju duhovnu stranu prirode«, naglasak je na *prirodi;* a kad Kandinski govori o umetnosti kao o izrazu unutrašnje nužnosti, on misli na duhovne aspekte *čoveka.* Naravno, moguće je tvrditi da čovek i priroda pripadaju istom redu stvarnosti i da u umetnosti nije važan ni jedan ni drugi vid te stvarnosti, već samo stepen do koga umetnik shvata bilo koji vid celine. Ali ovaj posebni razvoj modernog slikarstva, koji ja u ovom poglavlju pokušavam da utvrdim, odnosi se na duhovno stanje samog čoveka, dok je priroda važna samo ukoliko je preobražena da bi izrazila to ljudsko stanje. Ta činjenica (ili pre ta težnja) predstavlja osnovnu razliku između grupe *Blaue Reiter* i grupe *Brücke.*

Uprkos ovoj osnovnoj razlici, neki umetnici grupe *Brücke* bili su pozvani da učestvuju na drugoj izložbi *Blaue Reiter,* koja je održana u Minhenu, u proleće 1912. Ova izložba je bila ograničena na grafička dela i akvarelne crteže, omiljeno sredstvo umetnika grupe *Brücke,* koji su bili zastupljeni s nekih sto trideset dela Noldea, Pehštajna, Kirhnera, Hekela i Milera. Ali ova druga izložba nije više predstavljala neki povezan stil — pored nemačkih umetnika bilo je vodećih francuskih kubista, nekoliko Rusa (Gončarova, Larionov i Maljevič) i jedna nova švajcarska grupa (*Der moderne Bund),* kojoj su pripadali i Kle i Arp. Ova izložba je bila jedan gotovo potpun indeks svih modernih stilova — fovizma, kubizma, futurizma, rejonizma, suprematizma i, naravno, ekspresionizma. Još eklektičniji, jer je obuhvatao reprodukcije bavarskih slika na staklu, rusku narodnu umetnost, srednjovekovnu umetnost, kineske i japanske crteže i drvoreze, afričke maske, prekolumbovsku skulpturu i tkanine, dečje crteže, itd., bio je *Blaue Reiter Almanac,* koji su Mark i Kandinski objavili istog proleća 1912. U predgovoru dru-



Vili Baumajster: *Dva fenjera.* 1955.

gom izdanju *Almanaca* Mark je izjavio: »S čarobnim štapićem prošli smo kroz umetnost prošlosti i sadašnjosti. Izložili smo samo onu umetnost koja živi netaknuta ograničenjima konvencije. Naša odana ljubav prihvatila je svaki umetnički izraz koji je rođen sam od sebe, živi od sopstvene vrednosti i ne hoda na štakama običaja. Gde god smo videli pukotinu u kori konvencije, obratili smo na nju pažnju jer smo očekivali podzemnu snagu koja će jednog dana izaći na svetlost.«[7]

»Podzemna snaga koja će jednog dana izaći na svetlost«: *Blaue Reiter* je bio prvi povezan pokušaj ukazivanja na to da ono što je važno u umetnosti — ono što umetnosti daje životnost i dejstvo — nije nikakav princip kompozicije ili ideal savršenstva, već neposredan izraz osećanja, oblik koji odgovara tom osećanju, spontan kao pokret rukom a trajan kao stena. »Stvarati oblike znači živeti. Zar deca, koja grade neposredno iz tajni svojih emocija, nisu kreativnija od imitatora grčkih oblika? Zar umetnici divljaci, koji imaju sopstveni oblik, nisu snažni kao grmljavina?«[8]

Ova teorija izraza je bila dovoljno prostrana da obuhvati sve one različite manifestacije umetnosti uključene u *Blaue Reiter Almanac*, i za te dve važne godine, od proleća 1912. do izbijanja rata u jesen 1914, u Nemačkoj je došlo do potpune revizije teorijskog shvatanja umetnosti. Naravno, ona je uglavnom bila podsticana iz cele Evrope, a izložba kao što je Prvi nemački jesenji salon, održan 1913. u Berlinu, bila je usmerena ka univerzalnosti, »smotra kreativne umetnosti u svim zemljama«, i verovatno da u Evropi više nije održana izložba takvog obima sve do Izložbe pedesetogodišnjice moderne umetnosti, u okviru Briselske univerzalne i internacionalne izložbe 1958, koja je bila skoro potpuno iste veličine i obima. Zasluga je Hervarta Voldena što je praktično svaki umetnik od značaja za budućnost bio uključen u njegov *Salon* 1913: Šagal, Delone, Leže, Metsenže, Glez, Markusi, Pikabija, Bala, Kara, Severini, Bočoni, Rusolo, Gončarova, Larionov, Kokoška, Mondrijan, Kle, Fajninger, Marsden Hartli, Javljenski, Kubin, Mark, Kampendonk, Kandinski, Make, Arp,



Georg Gros: *Autoportret za Čarli Čaplina.* 1919.

Maks Ernst, Vili Baumajster i Arhipenko. Čak je bio obuhvaćen i Ruso, kao »preteča«.

Ova izložba je mlađe umetnike, kao Marka i Makea, malo zaprepastila, ali preovlađujući uticaj predstavljale su teorije Kandinskog i Deloneov »dinamizam boje«, i to je dovelo do tipa umetnosti koji mi sad nazivamo apstraktnim ekspresionizmom. Međutim, stariji ekspresionisti, naročito Kristijan Rolfs i Emil Nolde, koristeći se emocionalnim i simboličkim vrednostima boje, takođe su ukazivali na mogućnost da se



Egon Šile: *Žena s dva deteta.* 1917.

boji da nezavisnost — da ona sama u sebi može da sadrži potrebne elemente za plastično predstavljanje »unutrašnje nužnosti«, to jest nemih saznanja, neizražljive intuicije, bitnih osećanja, sveg onog što predstavlja »život duha«. U trenutku odluke, koja je u Nemačkoj doneta u zlokobnoj senci opšteg rata, izgledalo je da će izbor pasti na jednu od dveju vrsta slobode: slobodu preobražavanja stvarnog predmeta, motiva, sve dok se ne saobrazi s neizraženim osećanjima; ili slobodu stvaranja jednog potpuno novog bezmotivnog predmeta koji bi takođe bio saobražen s tim istim neizraženim



Oto Diks: *Bombardovanje Lensa.* 1924.

1870—1953; Ben Šan, rođen 1898; Ebreem Retner, rođen 1895; Džek Levin, rođen 1915).

Pošto umetnik koji ide ovim putem teži da se drži ljudske figure kao motiva i da taj motiv sve više učini indeksom elementarnih osećanja, umetnost kojoj je taj put vodio nazvana je *Neue Sachlichkeit*, nova objektivnost.[9] U nekim tačkama — na primer, u delu Dijega Rivere (rođen 1886) i Eduarda Pinjona (rođen 1905), Hosea Klementea Oroska (1883—1949) i Renata Gutuza (rođen 1912) — ovaj pokret se vezuje s političkim idealom poznatim kao socijalistički realizam.

Drugim putem, težim, nesigurnim i pustolovnijim, pošao je Kandinski, i možemo biti sigurni da bi ga izabrali i Mark i Make. Markova slika *Oblici koji se bore*, iz 1914, koja se



Konstan Permeke: *Seljačka porodica s mačkom.* 1928

osećanjima. Grupa *Brücke* je pošla putem preobražaja i deformacije stvarnog predmeta i na njemu su uporno nastavljali da rade i za vreme i posle rata Šmit-Rotluf, Kirhner, Hekel, Pehštajn, Miler i Nolde: a ovoj tendenciji, ne deleći nužno sve njene ideale, pripadali su i Egon Šile, Oskar Kokoška, Karl Hofer, Javljenski, Kubin, Sutin, Ruo, Rolfs, Georg Gros, Maks Bekman, belgijski ekspresionisti (Džejms Ensor, Konstan Permeke, Jan Slajters, Gistav de Smet) i umetnici mnogih drugih zemalja, naročito Meksika (Rufino Tamajo, rođen 1899) i Sjedinjenih Država Amerike (Džon Merin,



Maks Bekman: *Königinen II.* 1923.

sada nalazi u Minhenu u Bayerische Staatsgemäldesammlungen, već je apstraktna kao i bilo koji budući oblik ekspresionizma.

Sam Kandinski, kao što sam već objasnio, posle svog iskustva u Rusiji išao je odvojenom stazom, mada je bio blizak Kleu. Ali su Kle i Kandinski u toku svojih eksperimentisanja nagovestili sve mogućnosti koje su ležale pred njima: svaki tip apstraktnog ekspresionizma koji će se razviti od 1914. do danas imao je negde svoj prototip u ogromnom *oeuvre* ove dvojice majstora. Oni su stigli do granice plastične svesti, ukoliko su svesti našeg doba date bilo kakve granice.

Pođimo za trenutak prvom stazom, stazom kojom su posle prvog svetskog rata krenuli umetnici iz *Brücke* i istaknuti



Maks Bekman: *Cirkuski karavan*. 1940.

individualisti kao što su Nolde, Sutin i Kokoška. Svi umetnici iz *Brücke* su preživeli rat, a neki od njih, kao Maks Pehštajn i Oto Miler, učestvovali su u pokušaju osnivanja organizacije koja bi se bavila hitnim problemima ponovne izgradnje. Nazvana je *Novembergruppe* i imala je širok front koji je obuhvatao arhitekte, muzičare, filmske režisere i dramatičare, kao i slikare i vajare. Dadaisti kao Viking Egeling i Hans Rihter vratili su se iz Ciriha da bi učestvovali u radu grupe; tu su bili arhitekti Valter Gropijus i Erih Mendelson, kompozitori Hindemit, Krenek i Berg, i praktično sve vrste umetnika: ekspresionisti, kubisti, futuristi, realisti, pridružili su se u nadi da »planiraju i ostvare... jedan dalekosežni program koji će se uz saradnju pouzdanih ljudi sprovoditi u raznim umetničkim centrima«, program koji bi doveo do »najtešnje veze između umetnosti i naroda«[10]. To je



Haim Sutin: *Ludakinja*. 1920.

bio revolucionaran period, kako u politici tako i u umetnosti, a u proklamovanju ciljeva i izražavanju simpatija nemačkih umetnika ovog posleratnog perioda politički motiv je očigledan. Ogorčena i cinička društvena kritika bila je naročito izražena u delima dvojice umetnika — Georga Grosa (rođen 1893) i Ota Diksa (rođen 1891), ali i drugi umetnici, kao Ludvig Majdner (rođen 1884), nisu u svojoj društvenoj kritici bili ništa manje pozitivni.

Jedan tako širok pokret nije obećavao nikakvu povezanost, i nije trebalo dugo pa da realisti počnu da se odvajaju od nadrealista — nije moglo da bude estetskog jedinstva između, recimo, Arpa i Ota Diksa, ili između Maksa Ernsta i Maksa Bekmana. U pitanju je bila motivacija: s jedne strane su bili umetnici rešeni da svoju snagu izraza iskoriste u društvenoj (ali ne nužno i političkoj) borbi; s druge strane, umetnici rešeni da tu istu snagu izraza iskoriste za istraživanje prirode stvarnosti ili sopstvenih uznemirenih duša. Ona prva rešenost je dovela do nove objektivnosti *(die Neue Sachlichkeit)*, čiji su tipični predstavnici Diks, Gros i Bekman, a druga do nečeg što bi se moglo nazvati novom subjektivnošću, ali se nikad nije dovoljno usredsredilo da bi bilo obeleženo jednim imenom, iako nadrealizam obuhvata veći deo njegovih aspekata, naročito kad tom izrazu damo jedno opšte značenje (a ne ograničimo ga na pokret koji su otpočeli Breton i Elijar). Dalje možemo da primetimo da je nova objektivnost ostala nemački pokret, iako se značajno proširila po Americi, naročito posle dolaska Maksa Bekmana (1947), i ima svoje predstavnike u svakoj zemlji.

Najzanimljivije je, u ovom osvrtu na prošlost, što su umetnici kao Javljenski, Nolde, Kokoška i Sutin uporno zadržali figurativni motiv koji je na izgled u upadljivom sukobu s njihovim simboličkim ciljevima. Aleksej fon Javljenski se prisno družio s Kandinskim još od 1905, kad su zajedno studirali u Minhenu, i niko nije bio tako blisko i stalno podvrgnut njegovom uticaju kao on. Pa ipak, ma koliko iskrivljavao motiv, ma koliko se udaljavao od prirodne palete, Javljenski nije nikad prihvatio ideju autonomnog umetničkog dela, oslo-



Oskar Kokoška: *Autoportret u sedamdesetoj godini.* 1956.

bođenog svake zavisnosti od predmeta. Neke Noldeove maske i slike koje je naslikao posle puta po Južnim morima 1913—1914. sprovode to iskrivljavanje skoro do apstraktnih granica. Boja preuzima nezavisnu funkciju, kao u Rembrantovom *Raščerečenom volu:* ona nadmašuje predmet koji ju je izazvao da bi sama sobom postala jedna alhemijska supstanca, *materia prima* s vlastitom tajnom i snagom. Ali ni Nolde nije nikad napustio motiv.

Umetnik koji je, možda, ovu evokativnu snagu boje najviše od svih doveo do njene čulne granice nije bio nemački ekspresionist, već jedan Rus, Haim Sutin, koji je rođen u Smiloviču 1894, a otišao u Pariz 1911. Svog zemljaka Šagala je poznavao, ali mu je najprisniji prijatelj bio Modiljani: od Modiljanijeve smrti 1920. živeo je povučeno. Umro je 1943. u Parizu, posle jedne neuspele operacije. Po temperamentu je bio depresivan i sklon samoubistvu, a boja je postala za njega ono što je bila za Van Goga — fizičko pro-

duženje istrošenih nerava. Trupina vola, meso očerupane živine, pa čak i crvena odeća dečaka iz hora, svaki predmet je preobražen u jednu providnu opnu kroz koju kao da teče njegova sopstvena živa krv.[11]

Žorž Ruo je još jedan umetnik za koga boja ima sopstvenu evokativnu moć, svesno simboličnu, kao kod srednjovekovnih vitraja. Ali je Ruo, kao i Pehštajn, Kirhner, Hekel i Šmit-Rotluf, nastavio da koristi svoje slikarstvo u cilju prenošenja poruke — u njegovom slučaju više religiozne nego društvene ili političke. Možemo reći da je motivacija kolektivna, upravljena ka društvenom shvatanju uloge umetnosti. Ruoovi klovnovi i prostitutke, njegove sudije i njegov Hristos predstavljaju prilike na nekom drečavom vašaru, karneval kroz koji prolazi smrt i čamotinja, ali ipak, proređene crnim prugama, boje plamte jednim bitno simboličkim značenjem.

Umetnik koji je upornije i potpunije od svih drugih umetnika našeg doba otelotvorio u svom slikarstvu vizionarski i simbolički humanizam bio je Oskar Kokoška, rođen 1886. u Pehlarnu na Dunavu. Kokoška je svoje formalno slikarsko obrazovanje sticao u Bečkoj umetničkoj i zanatskoj školi od 1904. pa nadalje, ali je on sam opisao kako književne tako i plastične uticaje koji su hranili njegovu urođenu senzibilnost:

»Na mene su uticali ekspresionisti osamnaestog veka, Bihnerov *Vocek*, *Pentesileja* Hajnriha fon Klajsta, moralističke drame Ferdinanda Rajmunda, Nestrojeva satirička dela. Da bi se podneo izveštaj o nečijem književnom iskustvu kad je čovek rođen krajem devetnaestog veka, i to u Austriji, trebalo bi izvesti krajnji zaključak moralne i društvene borbe koja je tek počela... Preuzeo sam barokno nasleđe, i to još uvek nesvesno. Onako kako su mi se prikazivale pred mojim zasenjenim očima dečaka koji peva u horu u austrijskim katedralama, video sam freske Grana, Kremzera Šmita i iskrenog ekstremiste Maulperča. Naročito sam voleo Maulperčovo delo zbog neodoljive privlačnosti njegovog superkubističkog rasporeda prostora i mase. Njegove emocije su budile u meni nešto od svesnog shvatanja problema umet-



Oskar Kokoška: *Dents du Midi.* 1909.

nosti slikanja. Pošto sam najpre shvatio da je stvarnost gotovo ružna u poređenju s magijskom bojom rođenom u neograničenoj imaginaciji iluzioniste, uskoro sam postao svestan i bio obuzet nepokornošću umetnika austrijskog baroka u odnosu na klasicističke italijanske konvencije harmonije. Sudbina mi je bila da s njima delim i nepopularnost kod mojih savremenika koje je „vizija" u umetnosti odbijala svuda, po celoj Evropi.«[12]

U ovom priznanju postoje dve značajne afirmacije: prva, svesno odbacivanje »klasicističkih italijanskih konvencija harmonije«, što označava afirmaciju »transcendentalizma gotskog sveta izraza«; a onda i podvlačenje mesta »vizije« u umetnosti. To što je Kokoška hteo da kaže ovim frazama, od početka se jasno vidi u njegovom delu (u koje ulaze drame kao što su *Sphinx und Strohmann* i *Hoffnung der Frauen*, kao i slike, ilustracije za knjige, plakati, skulpture i dekorativne ploče). U seriji portreta slikanih od 1908. do 1914. pokazao se kao nemilosrdan analizator ljudske lično-

sti; u pejzažima tog istog perioda je s novom impresionističkom snagom ponovo ostvario romantični panteizam Kaspara Davida Fridriha i Ternera; i, najzad, slikom kao što je *Nevesta vetra* (*Die Windsbraut*, 1914, sada u Umetničkom muzeju u Bazelu) stvorio je jedno od onih velikih simboličkih dela koja karakterišu jedno doba. To je portret samog umetnika i žene koju voli u čamcu na talasima, »žena se mirno odmara na čovekovom ramenu, dok je on budan i ima izraz čoveka koji je svestan ali nemoćan. Oni izgledaju kao da ih nosi struja, kao što anđele i svece baroknog slikarstva nosi nebom neka neodoljiva sila. U svetu modernog slikarstva ovo slikanje strasti, i konkretno i simbolično u isti mah, bilo je novo: to je jedina slika koja tako neposredno pokušava da prikaže ljudsku sudbinu«. Citiram Editu Hofman, koja je tu sliku izvrsno opisala[18] i koja dalje primećuje da su »imaginacija i stvarnost tako prisno spojene u ovom delu da bi neizbežno propao svaki pokušaj tačnog tumačenja. Ali ona svakako pokazuje da se umetnik, u trenutku najveće uzburkanosti svog ličnog života, domogao umetničke snage koja mu je omogućila da savlada haos svojih emocija, prenoseći ih na jedan opšti, apstraktniji plan«.

Za budućnost je, možda, značajno to ponovno spajanje boja (simbolične sive i plave, s mrljama crvene i žute) u zakovitlanu ali povezanu masu; i kako se Kokoškino delo razvija, proces stapanja se pojačava, sve dok život boja ne postane jedini *raison d'être* slikarstva. To se, možda, najbolje vidi u njegovim *natures mortes*, naročito u onima koje prikazuju ostrige i kornjače, a još više u *Ženi u plavom* iz 1919. (str. 242), koja je sada u Virtemberškoj državnoj galeriji u Štutgartu. Kao model je poslužila lutka prirodne veličine koju je Kokoška naručio da mu se napravi na završetku rata, u vreme kad se nadao da ode u planine, »gde želim da se sakrijem, da zaboravim odvratnu stvarnost i da radim. I pošto ne mogu da podnosim žive ljude, a često padam u očajanje kad sam sâm, ponovo Vas molim (pisao je ženi koja je pravila lutku) da upotrebite svu svoju imaginaciju i svu svoju osetljivost pri pravljenju avetinjskog druga koga mi pripremate, i da toj lutki udahnete takav



Oskar Kokoška: *Skica.*

život da najzad, kad dovršite telo, nema ni jedne tačke koja ne zrači osećanjem ili kojoj se niste dovoljno posvetili da biste najkomplikovanijim majstorijama savladali mrtav materijal: tad će svi nežni i prisni darovi prirode u ženskom telu da uskrsnu za mene u nekom očajničkom času preko simboličnog hijeroglifa ili znaka kojim ste tajno obdarili taj svežanj krpa«[14].

Kokoška je posvetio veliku pažnju slikanju ovog neživog predmeta — priča se da je od aprila do juna 1919. napravio nekih 160 prethodnih skica.[15] Hoću da ukažem na to da je u svojoj odvratnosti prema čovečanstvu, neposrednom ishodu ratnog iskustva, odlučio da sam stvori jednu idealnu figuru, lišenu ljudskih strasti i nedostataka, s kojom bi mogao da živi u nezemaljskoj samoći; ali, kad je trebalo da naslika tu beživotnu lutku, da ukaže čast njenoj nezemaljskoj mir-



Oskar Kokoška:
Žena u plavom. 1919.

noći, rezultat je bio jedna projekcija boje takve životne snage da se može reći da, iako predmet nije bio živ, slika je imala života. To je jedna povezana kompozicija — naslonjena figura s beživotnim pokretom lutke i plavo nebo i zeleno lišće; ali oni nisu predstavljeni kao objekti prirode: priroda je u harmoniji boja, život je u tragovima kretanja slikareve kičice, i autonomnost umetničkog dela je još jednom dokazana. Sam Kokoška je rekao: »Za čoveka stvaraoca problem je, prvo, da utvrdi i definiše šta pomračuje čovekov intelekt; drugo, da oslobodi um.«[16] Istina je da on ovde govori u političkom kontekstu, ali je i cela Kokoškina umetnost tako stvorena; moderno slikarstvo je objašnjivo samo u političkom kontekstu. Kokoška je opisao svet kao »more okruženo vizijama«, i ono što uplovi u njega je izvan naše kontrole. Da li je predstava koja se odjednom uobliči materijalnog ili nematerijalnog karaktera, figurativna ili nefigurativna, to je takođe izvan naše kontrole. Psiha govori, a umetnik može samo da bude svedok viziji koju nosi u sebi. Ali sama vizija hrani se slikama celog ljudskog iskustva, kao lampa uljem, i plamen svetli pred očima umetnika dok lampu natapa ulje.« Tako, u svemu, imaginacija predstavlja samo ono što je prirodno. Ona je priroda, vizija, život.«[17]

Nadam se da u Kokoškinim slikama i spisima ne nalazim opravdanje za razvoj koji je nastao posle drugog svetskog rata, razvoj za koji on nije bio odgovoran i koji on možda ne bi odobrio. Pa ipak, ako potvrdimo ono što je Kokoška nazvao autonomijom vizije ili interpretacijom svesti i imaginacije, onda smo se vratili zakonu unutrašnje nužnosti Kandinskog. Umetnost je, jednostavno, saglasnost stvorena između te unutrašnje nužnosti, te vapijuće vizije, i izvesnih gestova, pokreta, kompozicija boje, ujedinjenih kao struktura u dve ili tri dimenzije — reč koja postaje telo i živi među nama.

Stvarni prelaz od figurativnog ekspresionizma slikara kao što su Kokoška, Sutin i Nolde ka apstraktnom ekspresionizmu koji je kao stil bio karakterističan za period posle drugog svetskog rata, ne poseduje hronološki kontinuitet

potreban za uredno istorijsko beleženje; pa ipak, elementi su tu — u ranim improvizacijama Kandinskog, u Kokoškinom vizionarskom preobražaju stvarnosti, u Sutinovoj istegnutoj opni slikarske boje, u Ruoovim i Noldeovim zažarenim korama boje — postepeno približavanje načinu saopštavanja koji se potpuno oslanja na autonomne formacije nacrta i boje: simboli toliko automatski i izražajni kao potpis.

Verovanje da je *factura* ili rukopis umetnika bitan ključ za njegov identitet i kvalitet bila je osnova metodske kritike umetnosti još od njenog početka, od sedamdesetih godina devetnaestog veka (Moreli i Kavalkazele). Kasnije su Feneloza i drugi zastupnici istočnjačke umetnosti skrenuli pažnju na visoku estetsku vrednost koja se u Kini i Japanu pripisuje kaligrafiji. Sadašnja povoljna kritička ocena umetnika kao što je Sešu (oko 1420—1506), i njegove »baci-mastilo« tehnike, nesumnjivo da je došla kao rezultat otkrića sličnih tehnika od strane modernih umetnika; ali ceo taj prodor

Oskar Kokoška:
Nada ženâ u ubistvo. 1910.





Vols: *Kompozicija.* 1950.



Mark Tobi: *Tropikalizam*. 1948.

istočnjačke umetnosti je imao za cilj da stvori povoljnu kritičku ocenu apstraktnih kvaliteta umetničkih dela uopšte. Nije u pitanju prioritet otkrića »čiste kompozicije« Kandinskog, ali je on celom tom problemu prišao na vrlo oprezan način. Kandinski je shvatio da »emancipacija od zavisnosti od prirode tek počinje«:

»Ako su do sada (to jest do 1910—1912) boja i oblik korišćeni kao unutrašnja sredstva, to se uglavnom činilo nesvesno. Potčinjavanje kompozicije geometrijskom obliku nije nova ideja (uporedi s umetnošću Persijanaca). Konstrukcija na čisto spiritualnoj osnovi je spor posao i, u početku, na izgled besciljan i nemetodičan. Umetnik mora da obučava ne samo oko već i dušu, tako da ona može da procenjuje boje po svom merilu i da tako postane determinanta umetničkog stvaranja. Ako odmah počnemo da kidamo veze koje nas spajaju s prirodom i posvetimo se samo kombinacijama čiste boje i nezavisne forme, proizvešćemo dela koja će biti sušta geometrijska dekoracija i koja će pomalo da liče na kravatu ili tepih. Lepota forme i boje nije dovoljan cilj sam po sebi, uprkos uveravanjima čistih estetičara, ili čak naturalista, opsednutih idejom „lepote". Pošto je naše slikarstvo još uvek na elementarnom stupnju, mi smo zato toliko malo sposobni da se uzbudimo kompozicijom potpuno autonomne boje i forme. Nervne vibracije postoje (što osećamo kad se nađemo pred primenjenom umetnošću), ali one ne idu dalje od nerava zbog toga što su slabe odgovarajuće vibracije duha koje one izazivaju.«[18]

Da su se sledećih pedeset godina ove reči Kandinskog pamtile, bilo bi mnogo manje zbrke i u mišljenju i u delanju. Mi se sad pomalo stidimo da upotrebljavamo reč »duša« ili frazu kao »vibracije duha«, ali nije teško zameniti te izraze terminologijom psihologije koja se razvila od 1912, i tada ćemo videti da je dovoljno jasno ono što je Kandinski hteo da kaže. U umetnosti čiste kompozicije nije dovoljno obraćati se senzaciji: umetničko delo mora da evocira odgovor na jednom dubljem nivou, nivou koji sad nazivamo nesvesnim; a »vibracije duha« koje onda nastaju ili su lične, time što



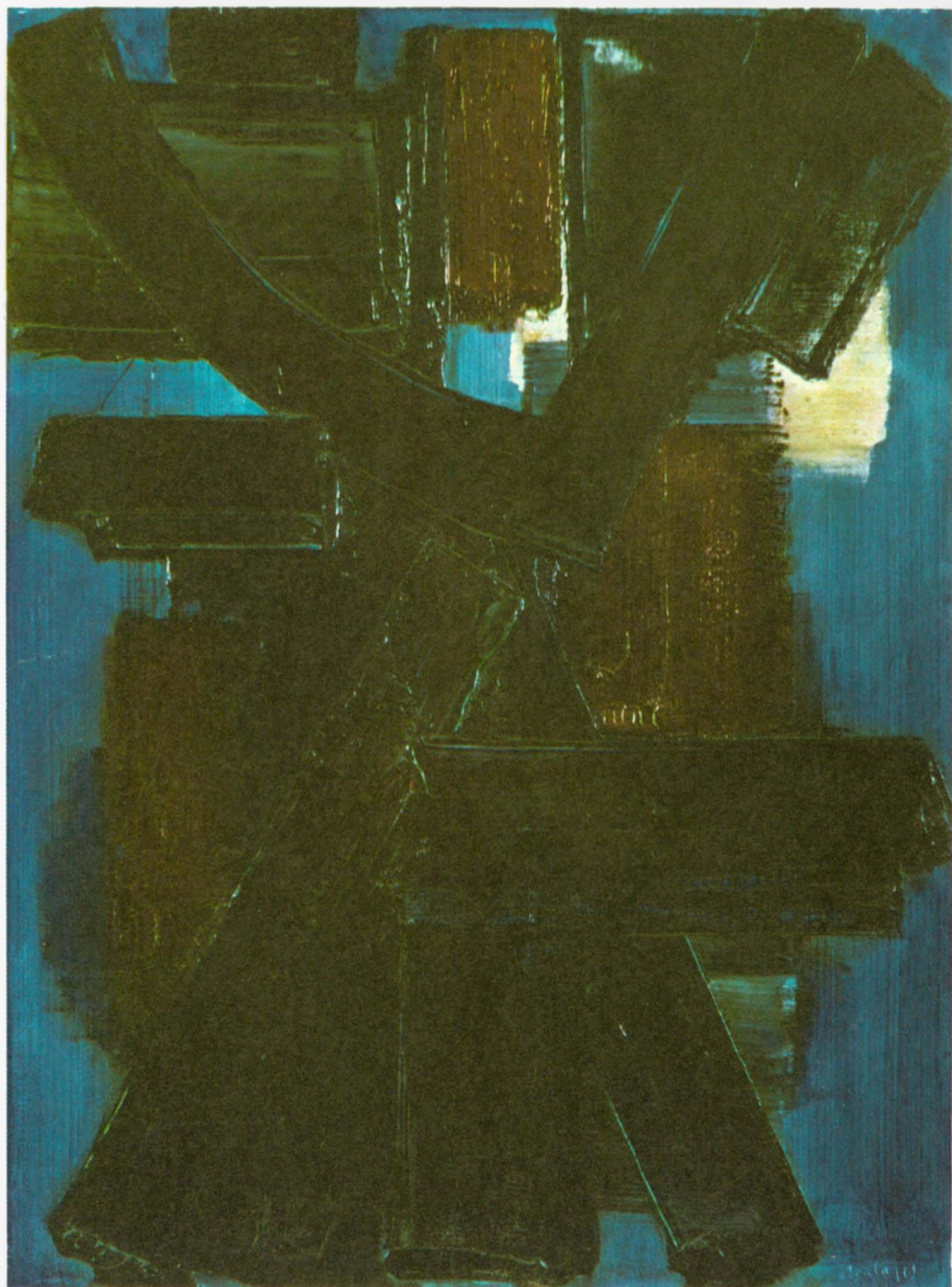
Juiči Inue: *Crtež*. 1956

proizvode neku vrstu mentalne integracije, ili možda nadlične, time što preuzimaju oblik arhitipskih šema u koje čovečanstvo projektuje objašnjenje svoje sudbine.

Ovim prethodnim opomenama Kandinskog obuhvaćena je jedna odlika koja će njegove rane eksperimente čiste kompozicije da odvaja od njegovih kasnijih apstrakcija, a te kasnije apstrakcije od apstraktnog ekspresionizma kojim se sad bavimo. Ako se uporede *Kompozicije* iz 1910—1914. s delom koje je Kandinski dao posle povratka iz Rusije 1922, može u početku da izgleda da je podlegao »suštoj geometrijskoj dekoraciji« čije je površnosti bio tako potpuno svestan 1910. Kandinski je uvek bio svestan matematičke osnove estetske forme. *»Broj je krajnji apstraktni izraz svake umetnosti«*, istakao je on u svojoj knjizi i, makar samo iz tog ako ne iz drugih razloga, on nije mogao da se najzad preda



Žan Pol Riopel: *Susret*. 1956.



Pjer Sulaž: *Slika*. 1954.

bilo kakvom obliku automatizma. Umetničko delo mora da ima »skrivenu konstrukciju«; ne neku očiglednu geometrijsku konstrukciju, pa ipak, konstrukciju s »proračunatim« efektima. Kao što sam već rekao, svoj traktak je završio 1912, tvrdeći da se približavamo »dobu *smišljene* i *svesne* kompozicije, u kome će slikar biti ponosan da svoje delo proglasi *konstrukcijskim*«. Značaj reči koje sam istakao ne može se predvideti, i u budućem delu Kandinskog neće biti ničeg što će im protivrečiti.

U suprotnoj školi apstrakcije još se nije pojavio sličan teoretičar, mada se za nju mogu naći psihološka opravdanja[19], a moguće je da su nadrealističke teorije »automatizma« predstavljale inspiraciju tog pokreta. Ali ovde treba napraviti razliku između spontane projekcije nesvesnih (pravilnije rečeno, predsvesnih) slika i prepoznavanja (u slučajnim efektima i spontanim gestovima) oblika koji imaju neproračunato i neodređeno značenje. Grafolog će smatrati rukopis neke osobe značajnim, ali će ga radije proučavati naopako okrenutog, da ne bi odvratio pažnju od razmatranja njegove forme zapažajući njegovo bukvalno značenje. Apstraktni ekspresionizam, kao pokret u umetnosti, samo je produženje i razrada ovog kaligrafskog ekspresionizma, te stoga stoji u bliskom odnosu prema istočnjačkoj *umetnosti* kaligrafije.

Neposredan uticaj istočnjačke kaligrafije ogleda se u delu Anrija Mišoa, koji je 1933. putovao po Dalekom istoku[20] i otada postao neka vrsta tajanstvenog majstora kaligrafskog slikarstva u Evropi. Taj uticaj se ogleda i u delu Marka Tobija (rođen 1890), američkog umetnika koji je posetio Daleki istok 1934. i naročito proučavao kinesku kaligrafiju. Moris Grejvz (rođen 1910) je još jedan američki umetnik koji se pojavljuje istovremeno s Tobijem i koji ponekad radi u kaligrafskom stilu (iako nikad s apstraktnim ciljem). On je 1930. bio na Dalekom istoku (u Japanu).

Kaligrafski stil ovih umetnika Pacifičke obale prodro je u Evropu i pojačao Mišoov »orijentalizam« — Tobijev uticaj u Parizu bio je snažan. Pa ipak se mora podvući da Tobi,



Anri Mišo: *Crtež.*

strogo uzev, čak ni sad nije apstraktni ekspresionist — njegova umetnost ne proističe spontano iz »unutrašnje nužnosti«. Njega obično inspiriše neki spoljašnji motiv, atmosfersko dejstvo prirode ili gradova i, mada krajnja površina slike (obično, kao kod Klea, minijaturne veličine) može da bude nepredmetna po dejstvu, takva umetnost je po poreklu još uvek pre analiza prirode nego ekspresija unutrašnje nužnosti. Tobi je rekao: »Naša današnja podloga nije toliko ni nacionalna ni regionalna, već nju predstavlja razumevanje ove jedinstvene zemlje... Naše doba je univerzalno, i ceo smisao tog doba ukazuje na potrebu uopštavanja svesti i savesti čoveka. Naša budućnost zavisi od poimanja te činjenice, ukoliko ne utonemo u doba univerzalnog mraka.«[21] To je metafizičko gledište, ali Tobi ne nagoveštava, kao Kandinski, da duhovni svet ima sopstvenu unutrašnju harmoniju, sopstvenu nužnost, sopstvene tvoračke procese. Tobi govori o »uopštavanju«, dok svaki ekspresionizam, a naročito njegova apstraktna krajnost, podrazumeva proces stvaranja jedinke.



Alfred Manesje: *Noć*. 1956.

Do 1940. Tobi nije dostigao stupanj razvoja koji bi se mogao nazvati »apstraktnim« (čak ni u tom univerzalnom smislu). U međuvremenu, u Parizu su dva umetnika, Žan Fotrije (rođen 1897) i Vols (Alfred Oto Volfgang Šulce, 1913—1951), razvili potpuno apstraktan tip ekspresionizma, poreklom iz sasvim različitih izvora. Fotrije je počeo da eksperimentiše s neformalnim apstrakcijama početkom dvadesetih godina. Oba ova umetnika takođe rade u minijaturnim razmerama, ali njihovi izvori inspiracije su sasvim različiti. Vols, rođen u Nemačkoj, ali živeo u Francuskoj od 1932. pa do smrti, primer je umetnika koji se vraća takozvanim »multi-evokativnim« formama — to jest oblicima koje pod mikroskopom otkrivamo u ćelijskoj strukturi živih organizama, u atomskoj strukturi materije i u zloćudnim izraslinama.[22] U jednoj pesmi je sam pisao:



Žan Bazen: *Oseka.* 1955.

»A Cassis les pierres, les poissons
les rochers vues à la loupe
le sel de la mer et le ciel
m'ont fait oublier l'importance humaine
m'ont inviter à tourner le dos
au chaos de nos agissements
m'ont montré l'éternité
dans les petits vagues du port
qui se répètent
sans se répèter....«

(»U Kasiju šljunak, ribe
stene pod uveličavajućim staklom
morska so i nebo





Džekson Polok: *Portret i san.* 1953.

učinili su da zaboravim ljudsku taštinu
pozvale me da okrenem leđa
haosu naših postupaka
pokazali mi večnost
u malim talasima u luci
koji se ponavljaju
ne ponavljajući se...«)

To je ono isto mikroskopsko gledište kao i Blejkovo

»Videti svet u zrnu peska
A nebo u divljem cvetu...«

»Il faut savoir que tout rime«, pisao je Vols u istoj pesmi, a njegove slike su prikaz te istine: oblici koje umetnik stvara izvode svoje značenje iz toga što odjekuju kroz ceo kosmos — u strukturi metala, vlakana, organskih tkiva, u šemama difrakcije elektrona, modulacijama frekvencije, šemama detonacije, itd. U takvim oblicima je značajno što oni nisu nužno ni precizni ni pravilni: »Količina i merenje nisu više središne preokupacije matematike i nauke... pojavljuje se struktura kao ključ našeg saznanja i upravljač našim svetom — struktura više nego količinska mera i više nego odnos između uzroka i dejstva«[23], a ta neodređenost ili nepravilnost odražava se u oblicima koje stvaraju umetnici kao Vols i Fotrije.

Fotrijeov stil postepeno vodi »slikarstvu akcije« — izraz koji je izmislio američki kritičar Harold Rozenberg. U vezi s tim, izgleda da je dolazak izvesnih francuskih umetnika,

izbeglica, u Ameriku 1941. predstavljao značajan događaj. I sam Breton je bio tamo, ali ni Bretonu, pa čak ni Ivu Tangiju ni Maksu Ernstu, koji su takođe bili »na belezi«, nije bilo suđeno da budu katalizatori, već njihovom buntovnom prijatelju Andre Masonu. Sam Mason je u svojoj knjizi *Entretiens avec Georges Charbonnier*[24] definisao svoj stav prema nadrealizmu, ali se ovaj ničeovski duh još od početka odupro Bretonovom »metodičnom« shvatanju automatizma i upražnjavao je neku vrstu automatskog pisanja (ili slikanja) u zanosu, u koji nije ulazio nikakav element proračunavanja. Već oko 1920. Masonovo delo se odvaja svojom nervoznom linearnom snagom, nikad geometrijskom, već pre organskom, ličeći po nekim slikama na poslednje radove Franca Marka i kompozicije Kandinskog iz istog doba. Do 1940. je već razvio čitavu mitologiju nesvesnog, i taj stil je preneo u Ameriku. U takvim delima celo platno je jedan linearan paroksizam, električno pražnjenje treperavih boja.

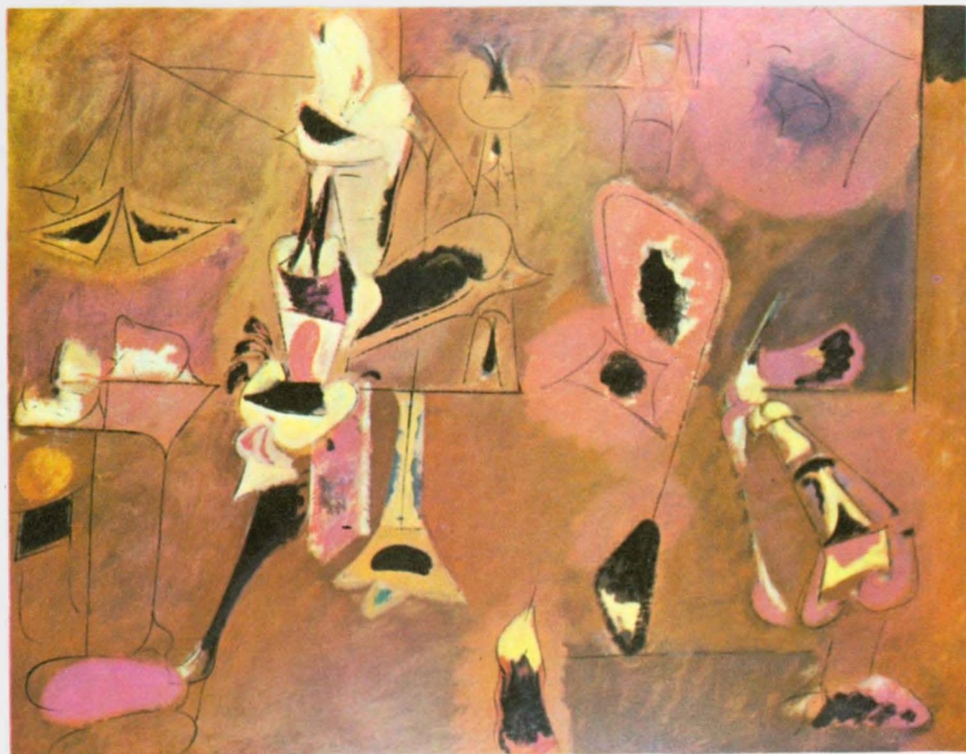
Kad je Mason stigao u Sjedinjene Države, našao se na već pripremljenom tlu. Marsel Dišan je tamo živeo od 1915, Amede Ozenfan je došao u Sjedinjene Države 1938, Iv Tangi 1939, a iste je godine i Mata Ečauren, rođen 1911. u Čileu, došao u Njujork preko Pariza donoseći jedan dinamičan oblik nadrealizma koji svojom linearnom snagom anticipira neke karakteristike slikarstva akcije. Na Mataa je verovatno uticao Miro, takođe i Aršil Gorki, koji je u Sjedinjene Države došao 1920, ali tek početkom četrdesetih godina razvio svoj karakterističan stil. Miroov uticaj je očigledan pre svega u »pokretnoj skulpturi« Aleksandra Koldera (rođen 1898). Pa ipak, Džeksona Poloka (1912—1956), američkog umetnika za koga retrospektivno vezujemo čitavo shvatanje »slikarstva akcije«, neposredno je inspirisao Mason (uticaj počinje pre Masonovog dolaska u Sjedinjene Države, oko 1938, i vrlo je očigledan i u njegovim kasnijim delima, kao što je *Uspavani napor* iz 1953). Vidljivi su i uticaji Pikasa i Miroa, ali, izgleda, da stilski nisu toliko značajni. Polokovi izvori se mogu prilično precizno utvrditi,



Džekson Polok: *Rat*. 1947.

a formirani su u onoj buntovničkoj fazi nadrealizma koju najbolje predstavlja Mason. Moguće je da nešto duguju i udaljenijem »dinamizmu« futurista, ali takav uticaj je mogao mnogo neposrednije da se prenese preko Masona i Miroa.

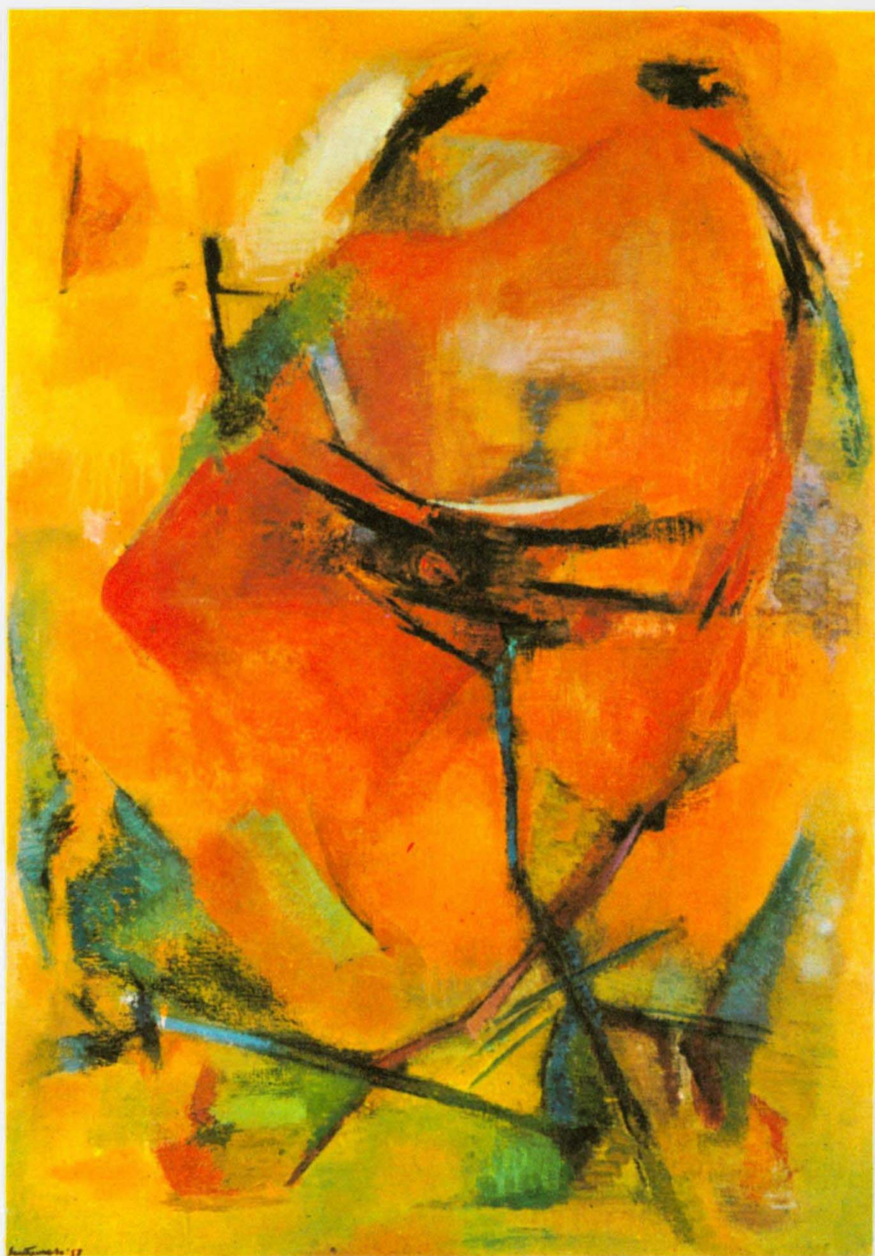
Sem Hanter je lepo opisao Polokovo prelaženje na jedno ličnije shvatanje slikarstva. Pošto je priznao da Polok svoje »korenito novo osećanje slobode« duguje nepripremljenim i automatskim metodima nadrealista, umetnicima kao što su Ernst, Mason i Mata, koji su »doskočili krućem forma-



Aršil Gorki: *Agonija.* 1947.

lizmu moderne umetnosti... podižući obraćanje slučaju na visinu prvog principa stvaranja«, gospodin Hanter primećuje:

»Slike iz 1943. kao što su *Vučica* i *Pasifaja* i *Totem I* iz 1944. pokazuju vrlo ličnu Polokovu primenu nadrealističke šeme. On je zadržao delove Pikasovih anatomskih slika i iskrivljena sećanja na nadrealističke bestijarije[25], sve u okviru šeme neprekidnih, kružnih arabeski koje kao da deluju automatski i podsećaju nas na Miroa ili Masona. Pa ipak, Polokovi oblici imaju ravnomernost izražajne emfaze koja raskida njihove odvojene identitete i oduzima im mnogo od njihove simbolične snage; oni, najzad, dejstvuju kao čisti plastični znaci. Iako je Poloka i izvestan broj njegovih američkih savremenika privukao nadrealizam, zato što je izgledalo da se njegova ogorčenost i podneblje krize podudaraju s njihovim vlastitim snažno buntovničkim osećanji-



Đuzepe Santomazo: *Crvene i žute boje žetve.* 1957.



Džon Livi: *Crtež*. 1955.

ma, to ih nije navelo na umetnost fantazije ili himeričke vizije, već na umetnost neposrednih konkretnih likovnih senzacija. Otkrili su se kao senzitivni materijalisti čak i kad su usvojili neobične nadrealističke snove u svom krstaškom pohodu na materijalizam i na pritiske prema konformizmu koje vrši plitka, popularna kultura.«[26]

Ključ Polokove originalnosti nađen je u frazi »konkretne likovne senzacije«. Naravno, senzacije ove vrste su bitne za svako plastično umetničko delo, ali Polokov cilj bio je da pokuša da izoluje te konkretne senzacije, to jest da ih oslobodi od predstava pamćenja koje se neizbežno nameću svakom obliku izražavanja, naročito pri svakom pokušaju projektovanja predstava iz nesvesnog. Odgovarajući 1944. na jedan upitnik, Polok je rekao da su na njega ostavili utisak neki evropski slikari (pomenuo je Pikasa i



Franc Klajn: *Accent Grave.* 1955.

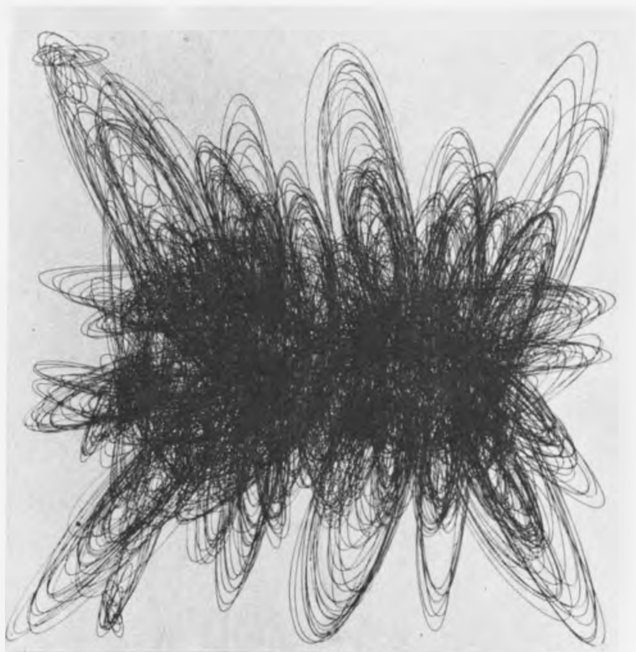
Miroa) zato što su smatrali da je izvor umetnosti u nesvesnom. Za nadrealiste je to nesvesno bilo izvor simboličkih metafora — to jest likovnih predstava koje se mogu identifikovati, prepoznati, pa onda razlikovati od normalnih opažajnih predstava samo u iracionalnoj asocijaciji. Asocijacija kišobrana i šivaće mašine može da ima objašnjivo značenje — interpretirano ili analizirano. Takvo objašnjenje ne spada u slikarev posao: njegova jedina obaveza je da projektuje značajne predstave. Ali u psihoanalitičkoj terminologiji takve predstave dolaze iz relativno površinskog sloja nesvesnog, koji je Frojd nazvao predsvesnim. Postoji jedna druga vrsta predstave koja nije asocijativna likovna predstava, već čulna predstava neodređenog oblika i nepreciznih boja, koja, možda, dolazi iz dubljeg sloja nesvesnog, bez ikakvih neposrednih perceptivnih asocijacija iz spoljašnjeg sveta.



Greem Saderlend: *La petite Afrique*. 1955.

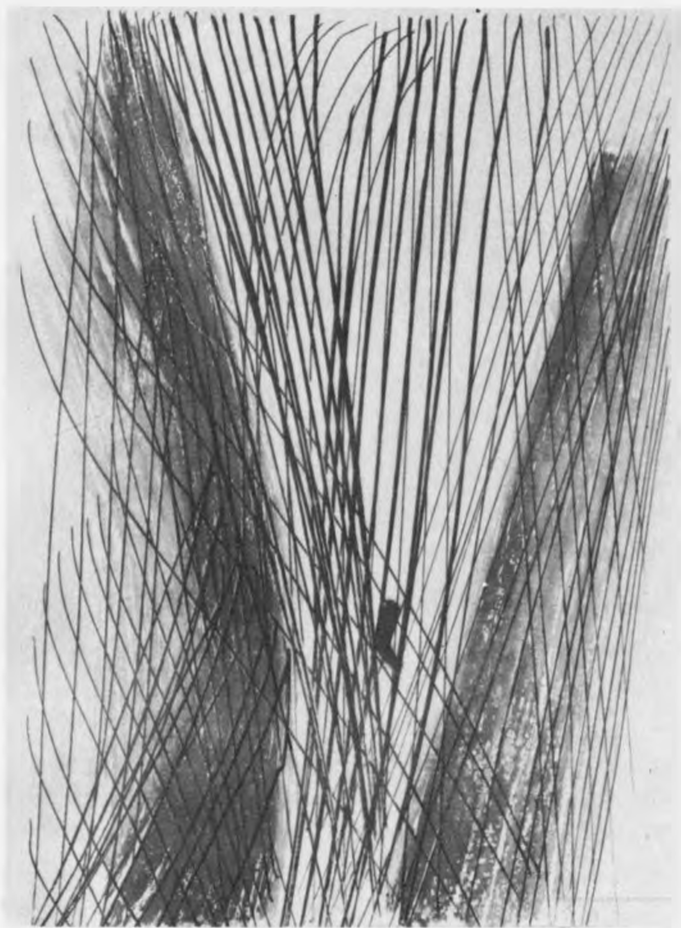


Nikolas de Stal: *Le Fort d'Antibes*. 1955.



Roberto Kripa: *L'Altro*. 1951.

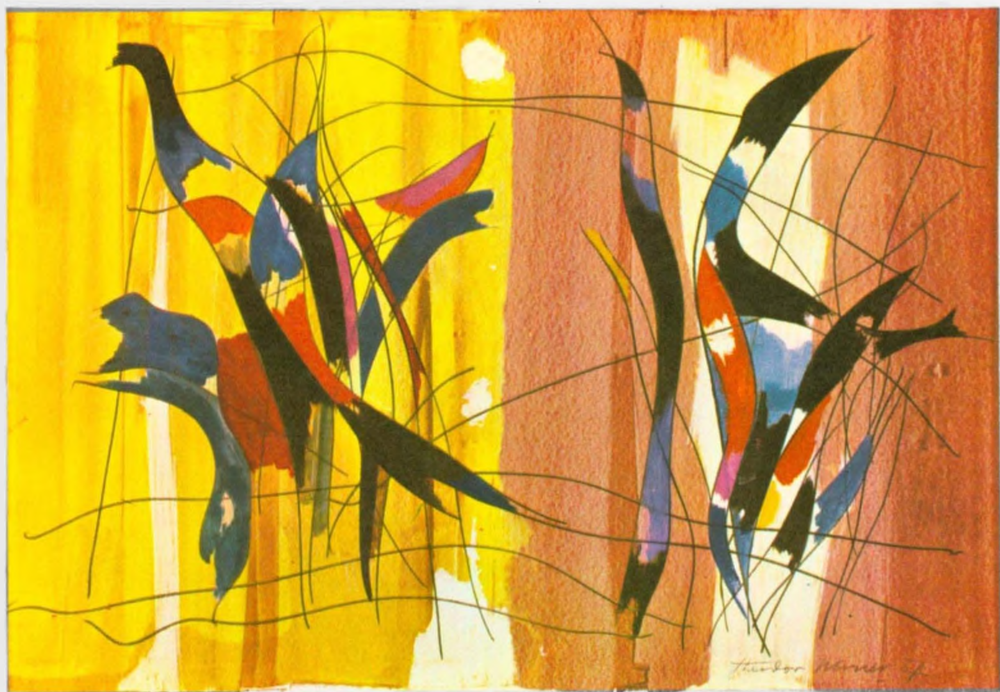
Pre nego što požurimo da te predstave identifikujemo s onom vrstom predstava koju nalazimo u Polokovom slikarstvu, moramo za trenutak da zastanemo i da razmotrimo Polokovu stvarnu praksu. Njegov »metod« je postao legenda — nerazapeto platno na podu, korišćenje štapova, mistrija, noževa i tankih mlazeva tečnosti, povremena upotreba peska ili slomljenog stakla — sva ta sredstva su obično tumačena kao sredstva za postizanje automatizma. A Polokov cilj, kao što je rekao, sastojao se u tome da uđe *u* sliku, da postane deo nje obilazeći je i radeći u svim pravcima, kao indijanski slikari u pesku na Zapadu. »Kad sam *u* slici, nisam svestan šta radim. Tek posle perioda neke vrste „upoznavanja“ shvatim šta sam hteo da uradim. Ne plašim se da menjam, da *uništavam sliku* [kurziv je moj — H. R.]



Hans Hartung: *Kompozicija I.*

itd., jer slika ima sopstveni život. Ja pokušavam da tom životu dopustim da dođe do izražaja. Rezultat je loš tek kad izgubim kontakt sa slikom. Inače, vlada čista harmonija, lep uzajamni odnos, i slika dobro ispada.«[27]

»Slika dobro ispada« — po kojim merilima? Polok verovatno nije sebi postavio takvo mučno pitanje — ali je ono vitalno za istoriju umetnosti. Fraze kao »konkretne likovne senzacije«, »slika ima sopstveni život«, nagoveštavaju *vital-*



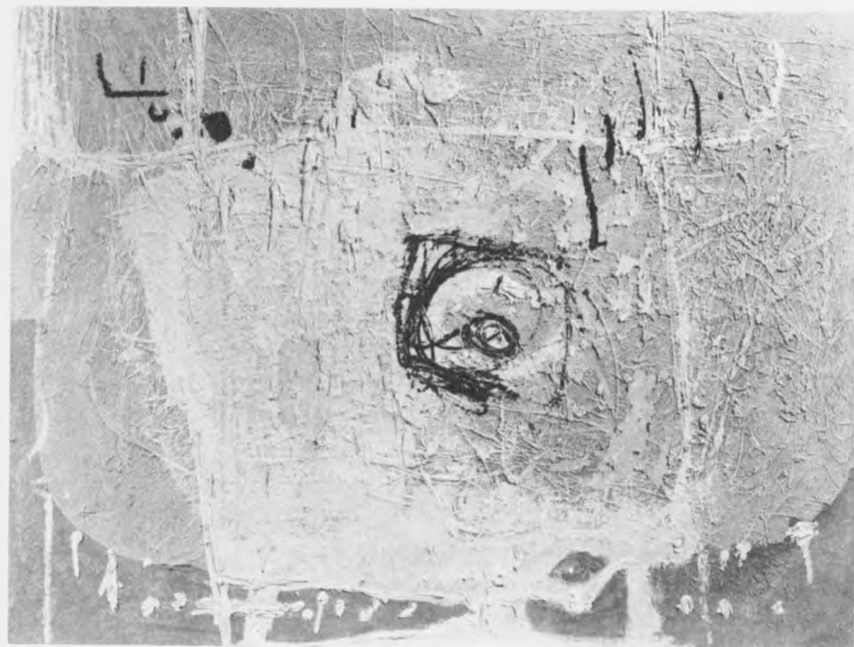
Teodor Verner: *U pokretu*. 1957.

nost kao kriterijum; ali Polok govori i o »čistoj harmoniji«, o »lepom uzajamnom odnosu«, fraze koje podsećaju na Matisovu »umetnost ravnoteže«, na njegovog »duševnog utešitelja«, njegovu »naslonjaču za odmor« — drugim rečima, kriterijum zadovoljstva ili *lepote*. Ali nema nagoveštaja simbolizma; naprotiv, postoji želja za uništenjem predstave, njenih simboličkih asocijacija.

Poloku ne treba nametati jedinstvo cilja koje njegovo slikarstvo ne sadrži. Tokom više od dvadeset godina razvoja on je široko eksperimentisao i nikad nije potpuno napustio izvestan ekspresionistički cilj. Slika koju sam izabrao za reprodukovanje, *Portret i san*, iz 1953. (str. 257), jasno ilustruje neprestanu dihotomiju između želje za davanjem neposrednog izraza osećanju i želje za stvaranjem čiste harmonije, a to je sukob svojstven čitavom razvoju moderne umetnosti. Na jednoj strani je povezana predstava, manje-više precizna



Serž Poljakov: *Kompozicija.* 1949.



Antonio Tapijes: *Žuta slika.* 1954.

konfiguracija sa svojim prostornim omotom; na drugoj, samo tragovi slikarevih poteza, unutrašnja dinamika obojene površine. »Od 1946. do 1951«, primećuje gospodin Hanter u već citiranom članku, »slikao je potpuno nepredmetna dela [što nije potpuno tačno, kao što pokazuje naša ilustracija]. Slika je sad shvaćena kao unutrašnje stvaranje, delo koje treba da stoji nekim čudom, kao kuća od karata, „poduprto unutrašnjom snagom stila", kako kaže Flober. Sva emocija, ma koliko ekstravagantna, prevedena je u uverljivu likovnu senzaciju.«

Polok je 1956. poginuo u automobilskoj nesreći. Od tada je postao simbolična figura, predstavnik celog pokreta koji je američkom slikarstvu doneo međunarodni položaj kakav nikad ranije nije zauzimao. Ali ovaj pokret ne može se ograničiti samo na Ameriku niti je postao tamo: kao što sam već nekoliko puta rekao u ovoj knjizi, modernom slikarstvu je nemoguće postaviti nacionalne granice. Sam



Kornej:
Crtež u boji. 1955.



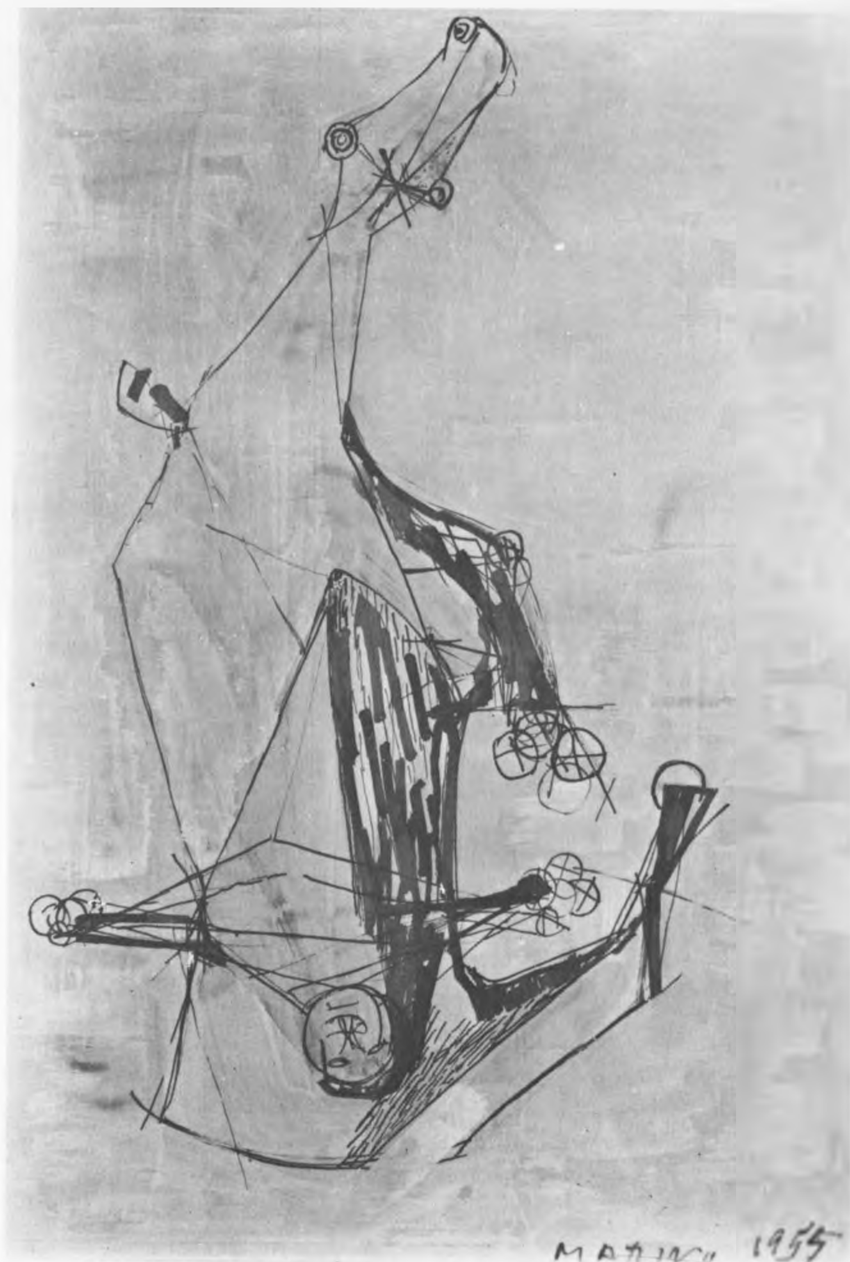
Sem Frensis: *Leto br. 1.* 1957.



Ernst Vilhelm Naj: *Alfa.* 1957.

Polok je rekao: »ideja o izolovanom američkom slikarstvu, tako omiljena u ovoj zemlji tridesetih godina, izgleda mi isto toliko apsurdna kao i ideja o čisto američkoj matematici ili fizici ... osnovni problemi savremenog slikarstva ne zavise ni od jedne zemlje«[28].

I sami američki slikari ponekad dugo borave u Evropi, a evropski slikari svakako osećaju zajednički interes, pa čak i kontinuitet tradicije sa svojim američkim savremenicima. Slikar kao što je Hans Hofman, koji je bio žiža oko koje se razvio savremeni pokret na istoku Sjedinjenih Država, rođen je u Nemačkoj (1880), a kad je došao u Ameriku, imao je već pedeset i jednu godinu i bio je prožet ekspresionističkom (ili fovističkom) tradicijom. Od istaknutijih američkih slikara Vilem de Koning je rođen u Holandiji (1904, u Sjedinjenim Državama od 1926), Aršil Gorki (1904—1948) u turskoj Jermeniji, Mark Rotko u Rusiji (1903), a Džek Tvorkov u Poljskoj (1900). Nemoguće je napraviti bilo kakvu značajnu razliku između ovih slikara i onih što su rođeni na američkom tlu, kao što su Bredli Voker Tomlin (rođen u Sirakuzi, država Njujork, 1899), Adolf Gotlib (rođen u Njujorku 1903), Kliford Stil (rođen u Severnoj Dakoti 1904), Barnet Njumen (rođen u Njujorku 1905), Džejms Bruks (rođen u Sent Luisu 1906), Franc Klajn (rođen u Pensilvaniji 1911), Filip Gaston (rođen u Montrealu u Kanadi 1912), Robert Madervel (rođen u Aberdinu, država Vašington, 1915), Grejs Hartigan (rođena u Nju Džersiju 1922), Teodoros Stamos (rođen u Njujorku 1922) i Viljem Beziotis (rođen u Pitsburgu 1912). Ako sad obratimo pažnju na Evropu, otkrićemo i tu sličan međunarodni sastav — Žan Bazen, Alfred Manasje (rođen 1911), Pjer Sulaž (rođen 1919) i Žorž Matje (rođen 1922) rođeni su u Francuskoj; Žan Pol Riopel u Kanadi; Asger Jorn (rođen 1914) i K. R. H. Zonderborg (rođen 1923) u Danskoj; Bram van Velde (rođen 1895), Ger van Velde (rođen 1898) i Karel Apel (rođen 1921) u Holandiji; Hans Hartung (rođen 1904), Emil Šumaher (rođen 1912) i Jozef Fasbender (rođen 1903) u



Marino Marini: *Konj u padu i jahač*. 1955.



Ben Šan: *Ave.* 1950.

Nemačkoj; Kornej (Kornelis van Beverlo, rođen 1922) u Belgiji; Alan Dejvi (rođen 1920) u Škotskoj.

Ima umetnika koji ono stvarno preobražavaju u plastične slike — Đuzepe Santomazo (rođen 1907), Antonio Korpora (rođen 1909), Afro (Afro Bazaldela, rođen 1912), Emilio Vedova (rođen 1919), Greem Saderlend (rođen 1903), Viljem Skot (rođen 1913) — a ima umetnika koji sam plastični materijal preobražavaju u stvarni predmet — većinom skulptori, ali i slikari kao Žan Dibife (rođen 1901) i Alberto Buri (rođen 1915), i Španci Antonio Tapijes (rođen 1923) i Modesto Kihart (rođen 1924). Dibifeove plastične predstave nagoveštavaju spontano zadovoljstvo s kojim dete manipuliše bojom, ili korišćenje prirodnih reljefa na preistorijskim crtežima u pećinama, ili savremene *grafite* (crteže po ulicama). Sasvim su drukčije od takvih preobražaja, ali još uvek zavisne od čulne manipulacije bojom, apstraktne kom-



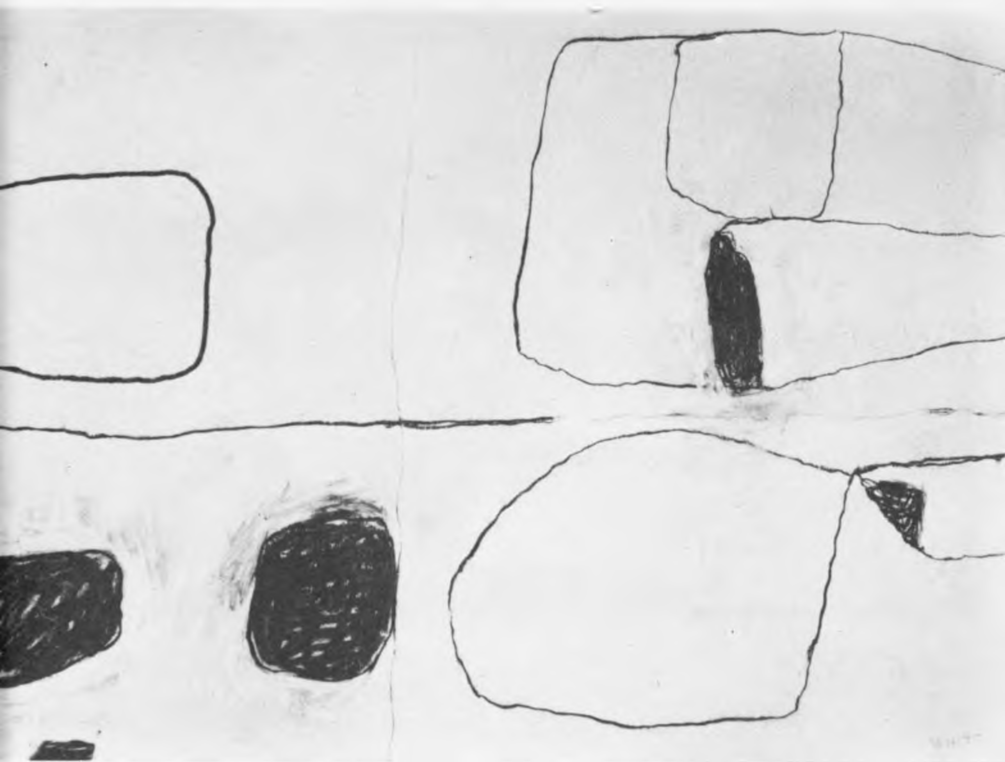
Rufino Tamajo: *Pevač*. 1950.



Alan Dejvi: *Bog ribâ, varijacija br. 2.* 1953.

pozicije Nikolasa de Stala (1914—1955), u kojima motiv, obično pejzaž, ostaje zračno prisutan. Neformalne apstrakcije Sema Frensisa (rođen 1923) izgledaju kao da sam prostor kondenzuju u neku svetlu supstancu.

Pokušaj klasifikovanja svega ovog neposrednog vrenja bio bi pre zadatak kritičara nego istoričara, ali čovek može da pomisli da će budući istoričar više da zapaža sličnosti nego sadašnje razlike. Postoji beskrajna razmena između realnog i nadrealnog, između predstave i pojma, i beskonačna skala formi koje se rastvaraju u neformalnom. Ali neformalno se ne sme mešati s bezobličnim. Bezoblična je samo praznina. Postoji razlika između oblika koji imaju



Viljem Skot: *Crtež*. 1959.

značenje — a to značenje može da bude vitalno, magijsko ili harmonično — i onih koji ga nemaju. Ali može se opet postaviti pitanje: za koga značenje?

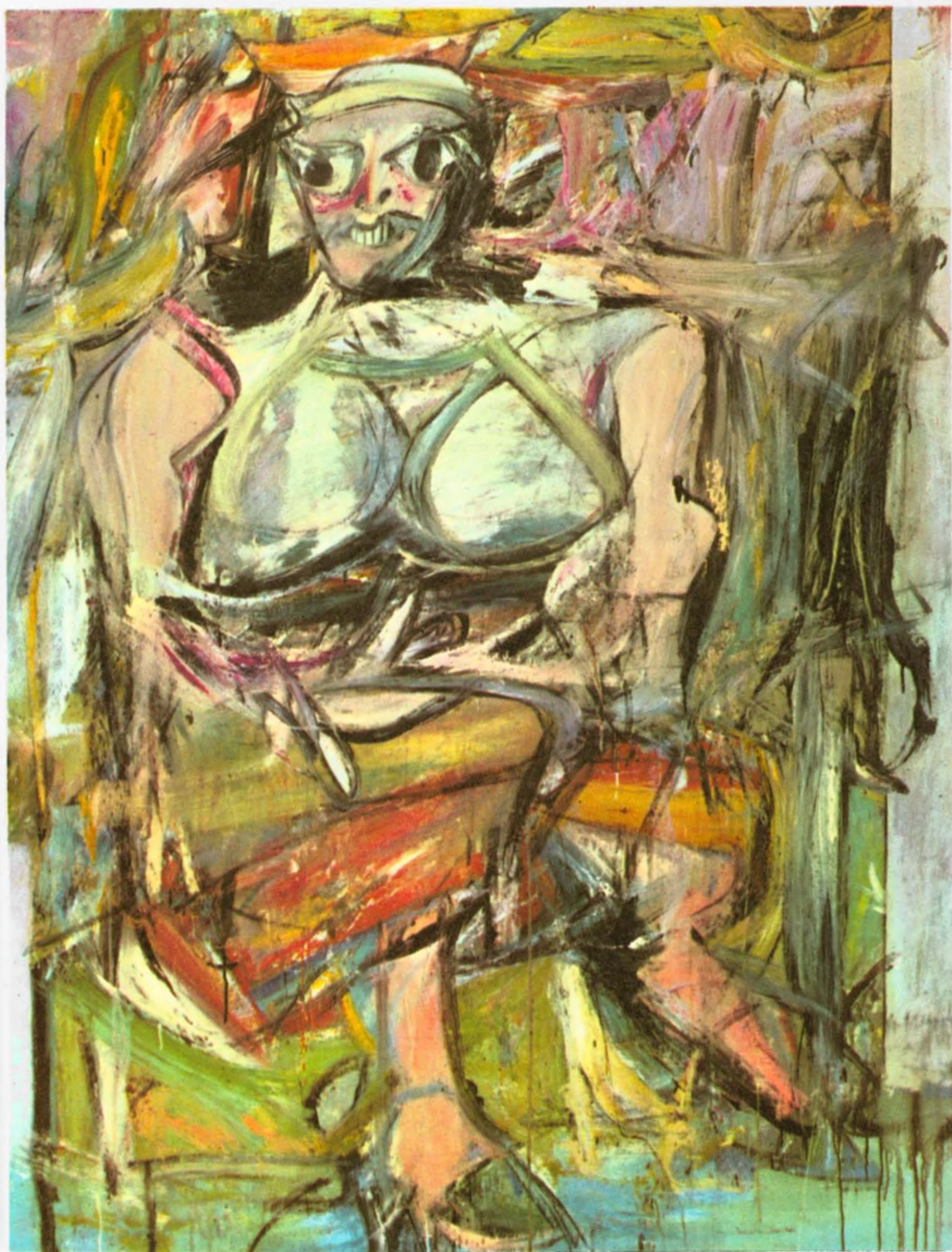
Ovo pitanje postavlja čitav problem saopštavanja koji je, možda, poslednji problem s kojim se suočava moderni umetnik. Modernu umetnost često osuđuju zbog njene subjektivnosti, njenog individualizma, njenog solipsizma. Sam ekspresionizam (a ceo ovaj pokret je često ponešto slobodno opisivan kao apstraktno ekspresionistički) može da se osudi kao delatnost koja nema ničeg zajedničkog s umetnošću u pravom smislu te reči. Umetnost je uvek bila proces reifikacije i pravljenja stvari s nezavisnom i »svetovnom« egzistencijom. »Ta se bitna ovosvetovnost umetnika«, primećuje



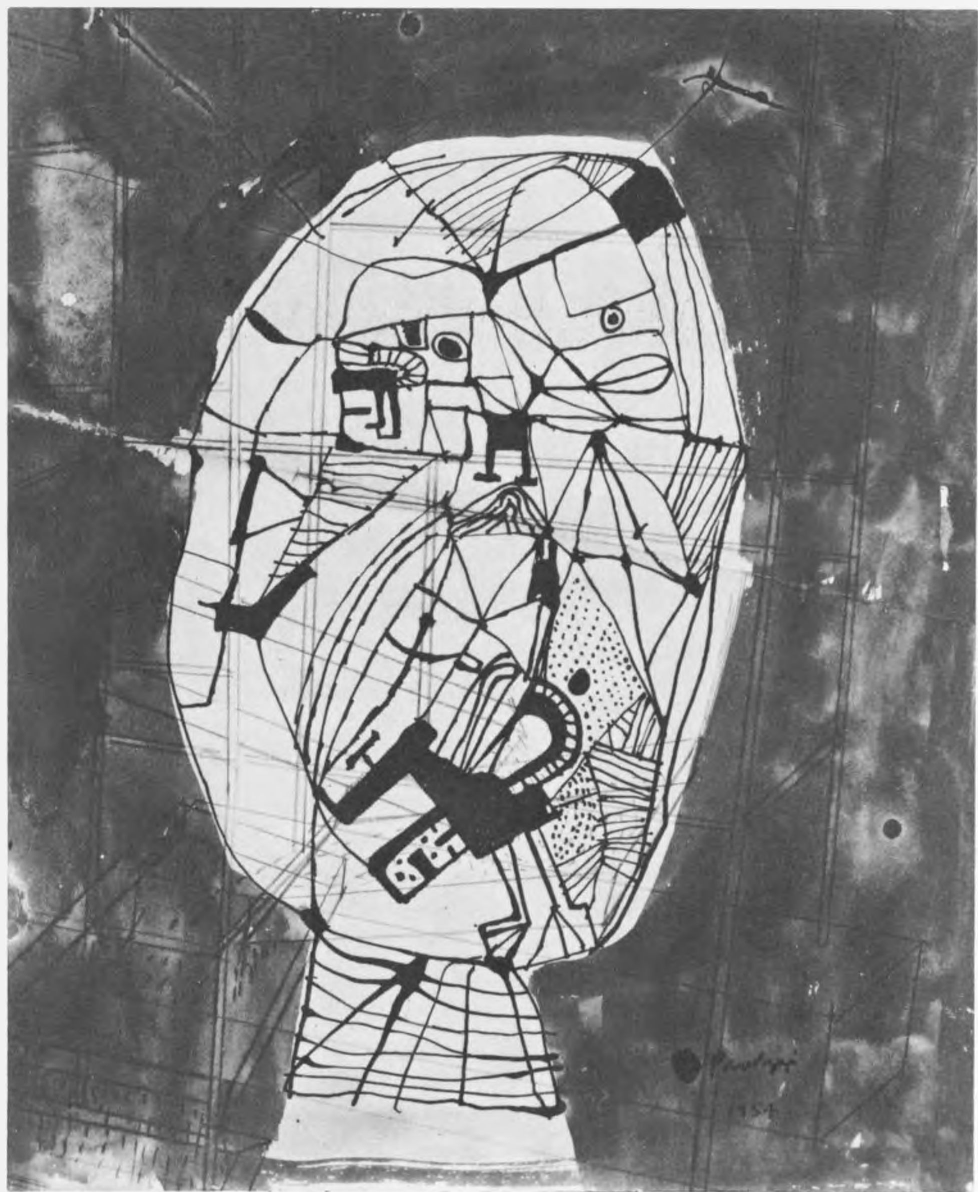
Asger Jorn: *Pismo mom sinu.* 1956—1957.

Hana Arent, »ne menja ako „nepredmetna umetnost“ dođe na mesto predstavljanja stvari; pogrešno shvatanje nepredmetnosti kao subjektivnosti, gde se umetnik oseća pozvanim da „izrazi sebe“, svoja subjektivna osećanja, oznaka je šarlatana, a ne umetnika. Umetnik, bilo slikar, skulptor, pesnik ili muzičar, proizvodi svetovne predmete, i njegova reifikacija nema ničeg zajedničkog s vrlo problematičnom i, u svakom slučaju, neumetničkom praksom ekspresionizma. Ekspresionistička umetnost, a ne apstraktna umetnost, predstavlja protivrečnost u izrazu.«[29]

Ovo je strog sud, ali, pošto je to sud jednog izvrsnog filozofa, moramo da ga dobro razmotrimo. Kao što smo videli, cilj slikara kao što je Džekson Polok nije prvenstveno ekspresionistički — »slika ima sopstveni život«; znači, postoji kao stvar, nezavisno od subjektivnih umetnikovih osećanja. Mi, kao gledaoci, reagujemo na njenu »čistu harmoniju« odgovarajućim osećanjima, ali slika ne »izražava«



Vilem de Koning: *Žena II.* 1952.



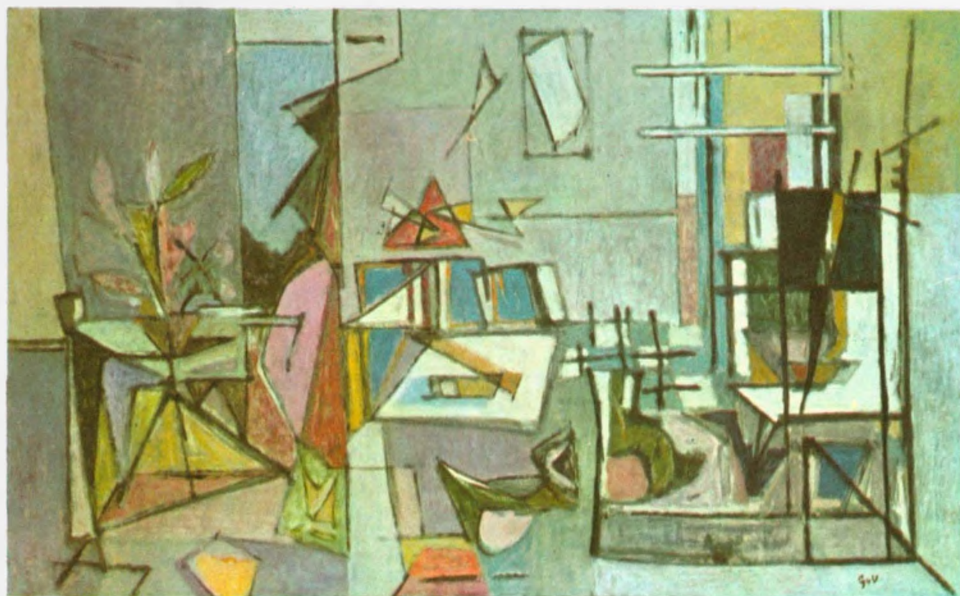
Eduardo Paoloci: *Glava I.* 1954.



Stenli Hajter: *Bakrorez*. 1946.

ta osećanja — ona ih samo izaziva, i u tom smislu postoji kao predmet u svetu, neličan predmet kao jabuka ili planina.

Takvo proveravanje koje moramo da primenimo na neformalnu umetnost, kao i na sve druge vrste umetnosti. To je proveravanje koje bi odbacilo mnoge savremene umetnike. Pojam apsolutnog merila, kome bi se povinovali svi umetnici, izgubljen je ili je svesno žrtvovan; a s njim nestaje i *takmičarskog* osećanja zanatstva, gubitak koji predstavlja jedan od najsumnjivijih vidova celog ovog razvoja. Umetnikovo merilo postaje njegovo sopstveno osećanje oslobođenja, a sve one estetske vrednosti koje mogu da postoje u umetničkom delu, lepota ili vitalnost, samo su



Ger van Velde: *Les Outils Naturels*. 1946.

slučajne ili uzgredne. Međutim, uvek postoji mogućnost da je to slučajno i arhitipsko — da se spontani gest rukovodi arhaičnim nagonima.

Ovu knjigu sam započeo jednim citatom iz Kolingvuda i mogao bih lepo da je dovršim jednim drugim njegovim citatom. Na kraju svoje knjige *Principi umetnosti*, knjige u kojoj je on jasnije od svakog drugog kritičara svog doba definisao prave odlike iskustva koje nazivamo umetnošću, Kolingvud nagoveštava da postoji još jedna odlika koju on nije pomenuo — umetnost mora da bude proročka. »Umetnik mora da proriče, ne u smislu da predskazuje buduće stvari, već da svojoj publici, po cenu njenog nezadovoljstva, ispriča tajne njenog vlastitog srca. Njegov posao kao umetnika je da slobodno govori, da iskreno kaže sve. A to što on treba da objavi nisu njegove lične tajne, kao što bi individualistička teorija umetnosti htela da mislimo. Kao onaj koji govori u ime zajednice, tajne koje mora da izgovori njene su. Zajednici je on potreban jer ni jedna zajednica ne

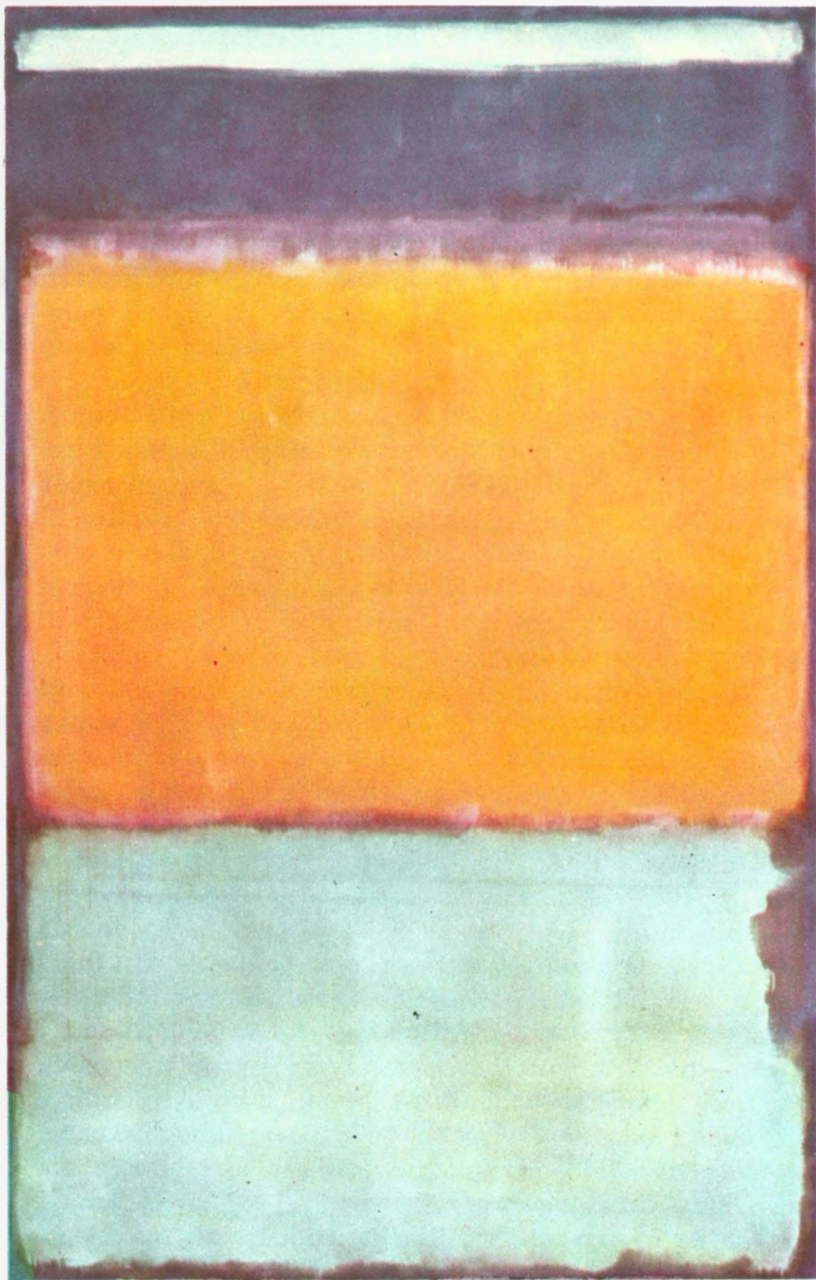


Alkopli: *Barokno sećanje.* 1958.

poznaje potpuno svoje srce; a bez tog znanja zajednica se obmanjuje u pogledu stvari čije nepoznavanje znači smrt. Jer za zla koja dolaze iz tog neznanja pesnik kao prorok ne daje nikakav lek, pošto ga je već dao. Lek je sama pesma. Zajednici umetnost predstavlja lek za najgoru bolest uma, korupciju savesti.«[30]

Moderni pokret u umetnosti je tako često bio prikazivan kao da je i sam korumpiran[31], te bi moglo da izgleda paradoksalno prikazivati ga kao uticaj koji pročišćuje. Ali on jest takav, i takav je bio od trenutka kad je Sezan odlučio da »ostvari svoje senzacije u prisustvu prirode«. Gledajući unazad, ceo ovaj pokret, uprkos svojim skretanjima i nepravilnostima, mora da se shvati kao jedan ogroman napor ka oslobođenju uma od te korupcije koja za senzacije ili iskustvo predstavlja lažnog svedoka, bilo u obliku razmahivanja ili suzbijanja mašte, sentimentalnosti ili dogmatizma. Naši umetnici su često bili plahoviti i destruktivni, bezobzirni i nestrpljivi, ali, uopšte uzev, bili su svesni jednog moralnog zahteva, onog moralnog zahteva koji stoji pred celom našom civilizacijom. Filozofija i politika, nauka i vlada, sve to, najzad, počiva na jasnosti kojom mi opažamo i poimamo činjenice iskustva, a umetnost je, neposredno preko umetnika i pesnika a posredno preko koristi koju drugi ljudi imaju od znakova i predstava koje stvaraju ti pesnici i umetnici, uvek bila osnovno sredstvo za formiranje jasnih ideja o osećanjima i senzacijama. Možda su pojedini umetnici uveli zbrku u opšte ciljeve, ali u umovima velikih vođa modernog pokreta u slikarstvu — Sezana, Matisa, Pikasa, Kandinskog, Klea, Mondrijana i Poloka — uvek je postojala stalna svest o problemu našeg doba, uvek jedna stalna budnost prema lažnim rešenjima. Dati jasnu i određenu vizuelnu predstavu čulnog iskustva — to je oduvek bio nepokolebljiv cilj tih umetnika, a bogata riznica slika koje su oni stvorili predstavlja temelj na kome će se izgraditi civilizacija budućnosti, ma kakva ona bila.

* * *



Mark Rotko: *Broj 10.* 1950.

Alberto Buri: *Sacco 4.* 1954.



Žan Dibife:
Vache la Belle Allègre. 1954.

Slikovni pregled
MODERNOG SLIKARSTVA

Ovaj pregled nije obiman i ne može to da bude u okviru knjige ove veličine. Predviđen je kao dodatak prethodnom tekstu i slikama. Reprodukcije su date hronološkim redom.



1. Pol Gogen:
Duh umrlog bdi. 1892.



2. Raul Difi: *Ste-Adresse*. 1906.



3. Alber Marke: *Pont Neuf*. 1906.



4. Andre Deren: *Mrtva priroda*. Oko 1907.



5. Žorž Ruo: *Tetka Sali*. 1907.



6. Anri Matis: *Plavi akt*. 1907.



7. Paula Moderzon-Beker: *Autoportret.* 1907.



8. Kes van Dongen: *Žena sa šeširom.* 1908.



9. Vasilij Kandinski: *Pejzaž s kulom.* 1908.



10. Pablo Pikaso: *Akt u šumi.* 1908.



11. František Kupka: *Prvi korak.* 1909.



12. Oskar Kokoška: *Portret gospođe Francos.* 1909.



13. Moris de Vlamenk: *Mrtva priroda s belom grnčarijom.* 1909.



14. Erih Hekel: *Fasanenschlösschen.* 1910.



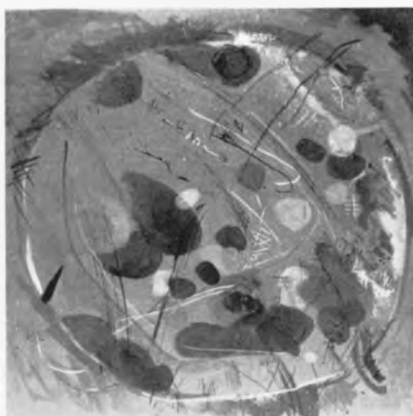
15. Rober Delone:
Ajfelova kula. 1910.



16. Žorž Brak:
Violinist. 1911.



17. Alber Glez: *Kuhinja*. 1911.



18. Vasilij Kandinski: *Omeđeno*. 1911.



19. Andre Lot:
Akt: Flautistkinja. 1911.



20. Maks Pehštajn: *Pod drvećem*. 1911.



21. Luiđi Rusolo: *Kuće i svetlo*. 1912.



22. Mihail Larionov: *Rejonistička kompozicija*. 1911.



23. Rože de la Frene: *Znamenja*. Oko 1912.



24. Anri Le Fokonje: *Hajkač*. 1912



25. Đakomo Bala: *Automobil i buka*. 1912.



26. Aleksej fon Javljenski: *Španjolka*. 1912.



27. Natalija Gončarova: *Perionica*. 1912.



28. August Make: *Izlog.* 1912.



29. Kazimir Maljevič:
Žena s vedricama za vodu. 1912.



30. Pit Mondrijan:
Mrtva priroda s loncem piva II. 1912.



31. Pit Mondrijan: *Drveće u cvetu.* 1912.



32. Pit Mondrijan:
Mrtva priroda s loncem piva I. 1912.



33. Morgan Rasel:
Sinhromija svetlosti br. 2. 1912.



34. Žan Metsenže: *Igračica u kafeu.* 1912.



35. Karl Šmit-Rotluf: *Žena s narukvicama.* 1912.



36. Žak Vilon: *Mlada devojka.* 1912.



37. Đino Severini: *Sferično širenje svetlosti.* 1913.



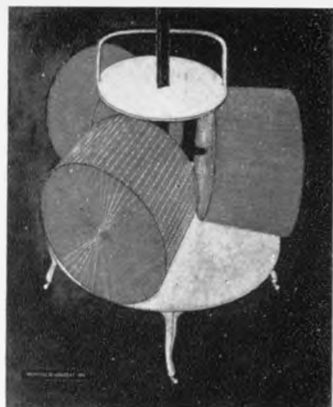
38. Umberto Bočoni: *Dinamizam bicikliste.* 1913.



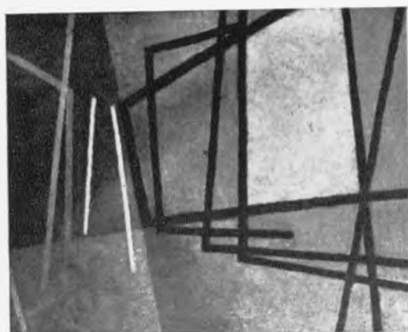
39. Antoan Pevzner: *Apstraktni oblici.* 1913.



40. Alfred Ret:
Ugao ateljea. 1913.



41. Marsel Dišan:
Mlin za čokoladu br. 2.
1914.



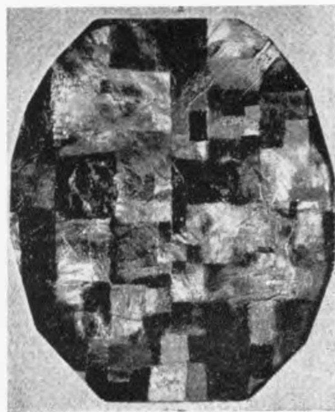
42. Enriko Prampolini:
Linije sile u prostoru. 1914.



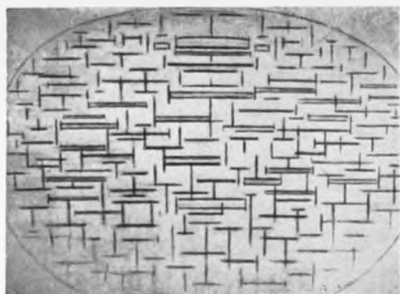
43. Franc Mark: *Borbeni oblici.* 1914.



44. Paul Kle: *Crvene i bele kupole.* 1914.



45. Paul Kle: *Poštovanje Pikasu.* 1914.



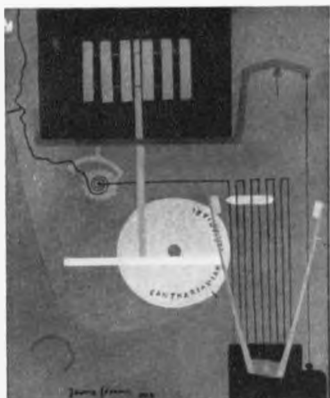
46. Pit Mondrijan: *More*. 1914.



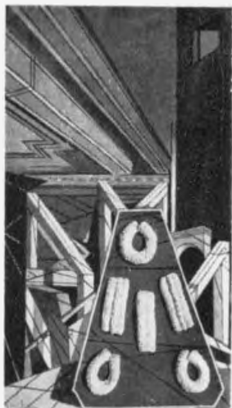
47. Sonja Delone-Terk: *Portugalska pijaca*. 1915.



48. Pablo Pikaso: *Žena s gitarom*. 1915.



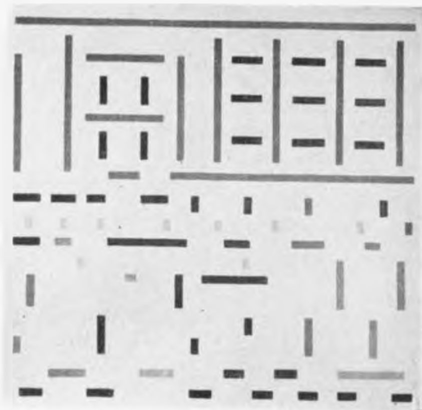
49. Žorž Ribmon-Desenj: *Mlada žena. Oko* 1915.



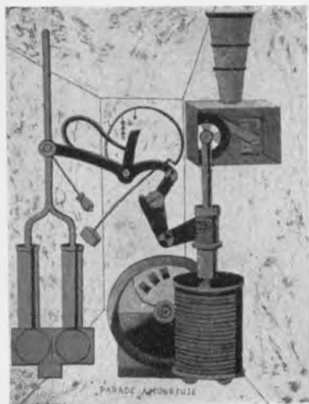
50. Đorđo de Kiriko: *Kajanje*. 1916.



51. Karlo Kara: *Kompozicija sa T. A.* 1916.



52. Bart van der Lek: *Geometrijska kompozicija*. 1917.



53. Fransis Pikabija: *Parade Amoureuse*. 1917.



54. Maks Veber: *Dva muzičara*. 1917.



55. Georg Gros: *Metropola*. 1917.



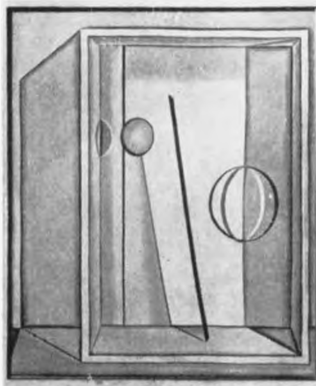
56. Jan Slajters: *Seljaci Staforsta*. 1917.



57. Stenton Makdonald Rajt: *Sinhromija*. 1917.



58. Aleksandar Rodčenko: *Kompozicija*. 1918.



59. Đorđo Morandi: *Metafizička mrtva priroda*. 1918.



60. Henri Hajdn: *Mrtva priroda*. 1919—1920.



61. Huan Gris:
Arlekin s gitarom. 1919.



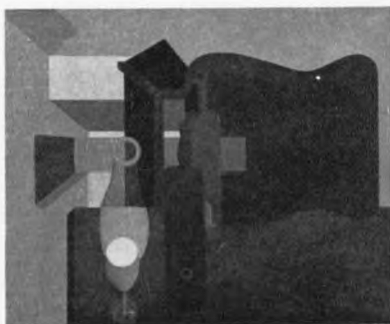
62. Amedeo Modiljani:
Portret studenta.



63. Žorž Valmje:
Figura. 1919.



64. Paul Kle: *Vila R.* 1919.



65. Amede Ozenfan: *Mrtva priroda.* 1920.



66. Oto Miler:
Autoportret s aktom. 1920.



67. Luj Markusi:
Čest posetilac. 1920.



68. Hajnrih Kampendonk:
Osluškivanje. 1920.



69. Leopold Sirvaž: *Pejzaž.* 1921.



70. Hoan Miro: *Rukavica i novine.* 1921.



71. El Lisicki: *Kompozicija.* 1921.



72. Konstan Permeke: *Verenici.* 1923.



73. Viktor Servranks: *Opus 74.* 1923.



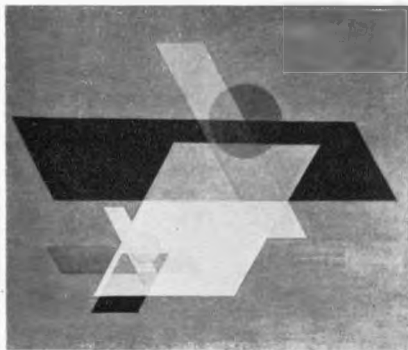
74. Viljem Roberts: *Igra šaha.* 1923.



75. Vili Baumajster:
Ljudi i mašine. 1925.



76. Kurt Šviters:
Merz 1003: Paunov rep. 1924.



77. Laslo Moholj-Nađ: *A 11*. 1924.



78. Pablo Pikaso:
Mandolina i gitara. 1924.



79. Oto Diks: *Frau Lange*. 1925.



80. Gistav de Smet: *Kafana*. 1925.



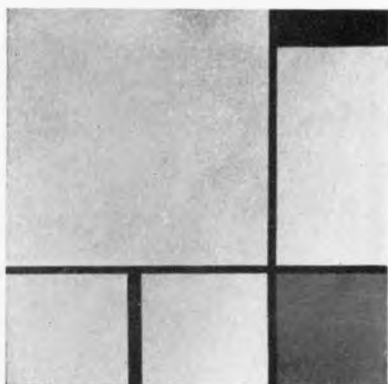
81. Lajonel Fajninger: *Selo*. 1927.



82. Žan Lirsa: *Smirna*. 1927.



83. Maks Ernst: *Most vetrova*. 1927.



84. Pit Mondrijan:
Kompozicija u kvadratu. 1929



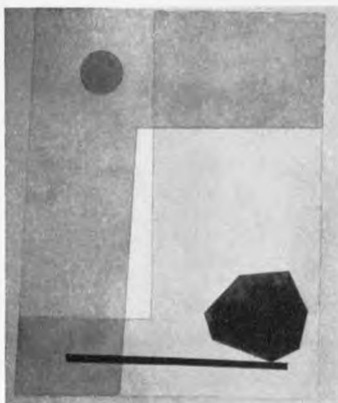
85. Pablo Pikaso:
Spomenik: Glava žene. 1929.



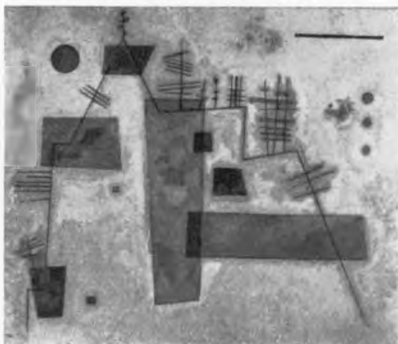
86. Fric van den Berge:
Genealogija. 1929.



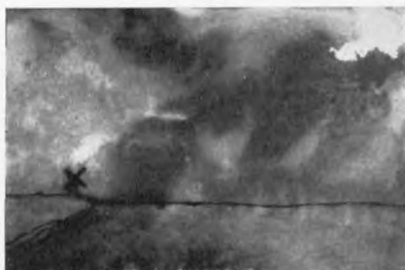
87. Rene Magrit: *Blagovesti*. 1929.



88. Paul Kle:
Hladnokrvna smelost. 1930.



89. Vasilij Kandinski:
Uglasta struktura. 1930.



90. Emil Nolde: *Pejzaž*. 1931



91. Hoakin Tores Garsija:
Simetrična kompozicija. 1931.



92. Oskar Šlemer: *Stepenice u Bauhausu*. 1932.


93. Hans Arp: *Konstelacija*. 1932.


94. Karl Knats: *Žetva*. 1933.


95. Maks Bekman: *Čovek s ribom*. Oko 1934.


96. Vindem Luis: *Rimski glumci*. 1934.

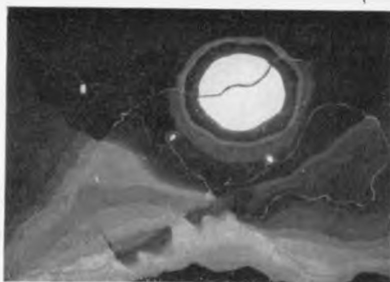

97. Žan Elion: *Slika*. 1935.



98. Edvard Vodsvord: *Perspektiva dokolice*. 1936.



99. Džek Levin: *Gozba čistog razuma*. 1937.



100. Artur Douv: *Izlazak punog meseca*. 1937.



102. Mario Sironi: *Freska*. 1938.



101. Pol Neš: *Događaj praskozorja*. 1937.



103. Paul Kle: *Voće na plavom*. 1938.



104. Iv Tangi: *Sunce na jastuku*. 1937.



105. Oto Frojndlih: *Jedinstvo života i smrti*. 1936—1938.



106. Haim Sutin. *Odrani vo*.



107. Karl Hofer:
Devojke igraju karte. 1939.



108. Greem Saderlend:
Pejzaž sa širokim rečnim ušćem.



109. Kurt Zelihman: *Aveti vrzina kola.* 1939.



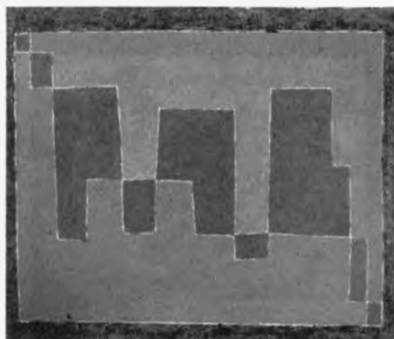
110. Žan Briselman:
Veliki zimski pejzaž. 1939.



111. Bolkom Grin: *Starinski oblik.* 1940.



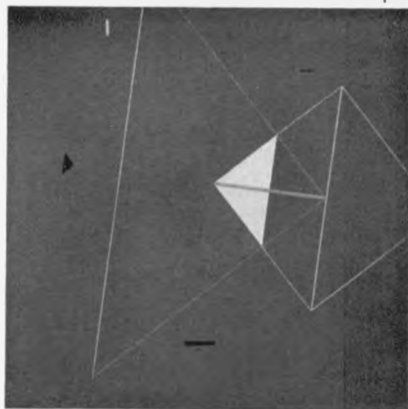
112. Pablo Pikaso:
Akt koji se češlja. 1940.



113. Jozef Albers: *Studija za sliku Fatamorgana A iz 1940.*



114. Paul Kle: *Smrt i vatra*. 1940.



115. Fric Fordemberge-Gildevart: *Kompozicija br. 126*. 1941.



116. Rufino Tamajo: *Životinje*. 1941.



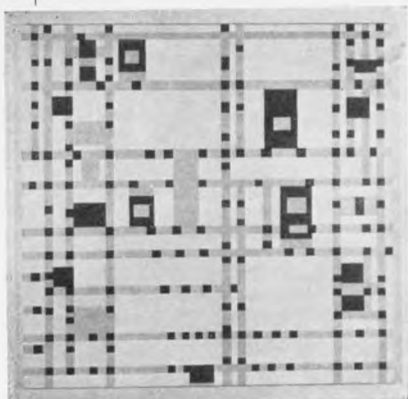
117. Ben Nikolson: *Beli reljef*. 1942.



118. Pavel Čeličev: *Žmura*. 1940—1942.



119. Marsden Hartli: *Večernja bura*. 1942.



120. Pit Mondrijan: *Brodvejski bugi-vugi.* 1942—1943.



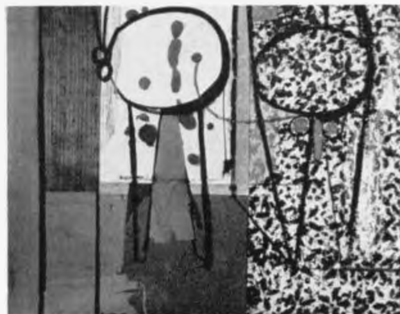
121. Pol Berso: *Tritoni.* 1942.



122. Džekson Polok: *Vučica.* 1943.



123. Vilfredo Lam: *Džungla.* 1943.



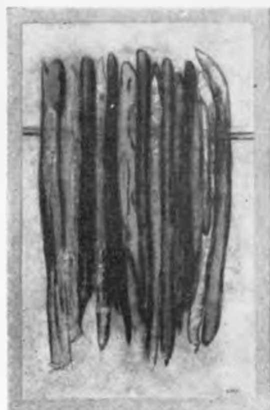
124. Robert Madervel: *Pančo Vilja, mrtav i živ.* 1943.



125. Šarl Lapik: *Kanal u Šampanji.* 1943.



126. Loren Makajver: *Crvene zavetne svetiljke.* 1943.



127. Alfred Vols: *Duge uspravne palice.* 1943.



128. Frensis Bejkon: *Studija.* 1944.



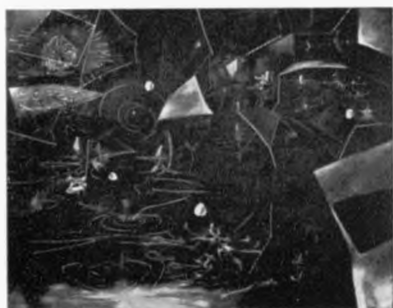
129. Volfgang Palen: *Dimnica.* 1944—1945.



130. Andre Mason: *Groblje Sijuksa.* 1944.



131. Pol Delvo: *Usnula Venera.* 1944.



132. Mata: *Erosov zanos.* 1944.



133. Šarl Selize: *Poljubac.* 1944.



134. Robert Makbrajd:
Emotivna Kornvalka.



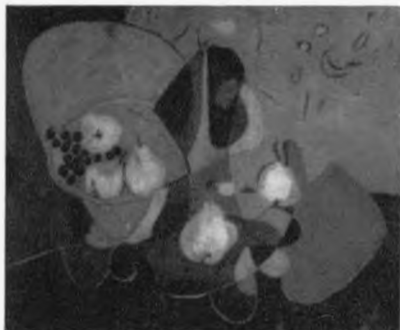
135. Žan Fotrije: *Telo žene.* 1945.



136. Marsel Gromer:
Purpurni krov. 1945.



137. Robert Kalkun:
Žena koja sedi s mačkom. 1946.



138. Andre Marsan: *Dunje.* 1946.



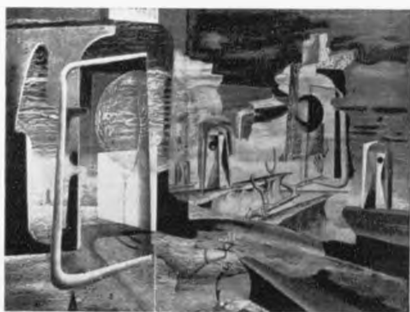
139. Masimo Kampilji:
Igra loptom. 1946.



140. Pablo Pikaso: *Akt koji leži*. 1946.



141. Fransi Taje:
Mlada devojka na plaži. 1946.



142. Džon Tanard: *Plan*. 1946.



143. Aršil Gorki: *Veridba II*. 1947.



144. Anri Matis:
Georgine i narovi. 1947.



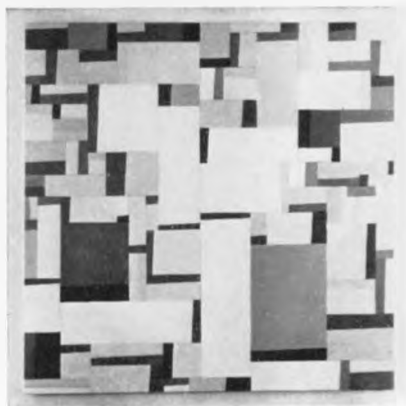
145. Jankel Adler:
Tremblinka. 1948.



146. Teodoros Stamos:
Tablica sveta. 1948.



147. Čarls Hauard: *Amajlija*. 1947.



148. Fric Glarner: *Relaciona slika*. 1947—1948.



149. Ger van Velde: *Kompozicija*. 1948.



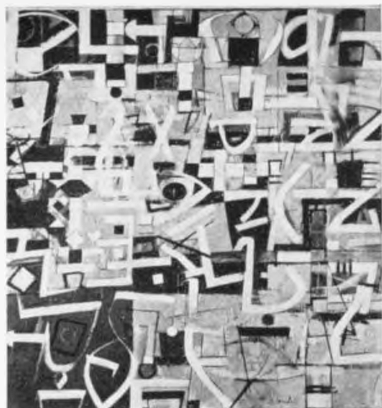
150. Džon Vels: *Pejzaž pod močvarom* 1948.



151. Alberto Đakometi: *Čovek koji sedi*. 1949.



152. Stenli Viljem Hejter: *Orfej*. 1949.



153. Bredli Voker Tomlin: *Broj 20*. 1949.



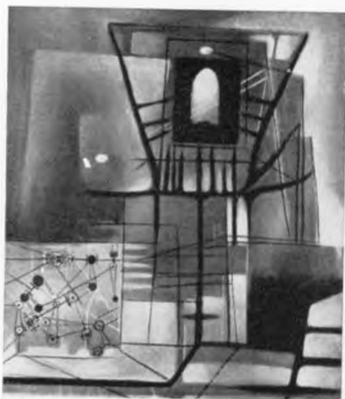
154. Roa de Metr: *Zeleni štit*. 1949.



155. Georg Majsterman: *Novi Adam*. 1950.



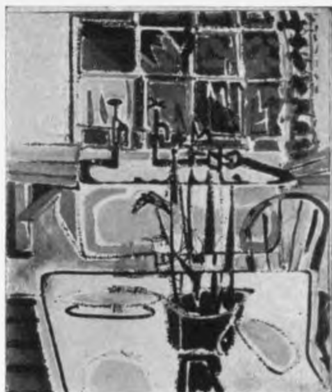
156. Fernan Leže:
Mrtva priroda s nožem. 1950.



157. Džimi Ernst:
Doba za strah. 1949.



158. Simon Hantaj:
Isečeno smaragdno oko. 1950.



159. Petrik Hiron: *Kuhinja noću*. 1950.



160. Moris Grejvz: *Proleće*. 1950.



161. Renato Gutuzo: *Zaspali ribar*. 1950.



162. Alberto Manjeli: *Kompozicija br. 6*. 1950.



163. Žan Devan: *Operski novac*. 1951.



164. Alfred Manesje: *Varijacija igara u snegu*. 1951.



165. Kliford Stil: *Slika*. 1951.



166. Teodor Verner: *Astralno cveće*. 1951.



167. Hans Elcbaher: *Magijsko ogledalo*. 1951.



168. Bram van Velde: *Kompozicija*. 1951.



169. Atanazio Soldati: *Kompozicija*. 1952.



170. Lisjen Frojd: *Petlova glava*. 1952.



171. Hajnc Trekes: *Staccato*. 1952.



172. Žorž Matje: *Slika*. 1952.



173. Petar Lubarda: *Mediteran*. 1952.



174. Fric Vinter: *Ka zemlji*. 1952.



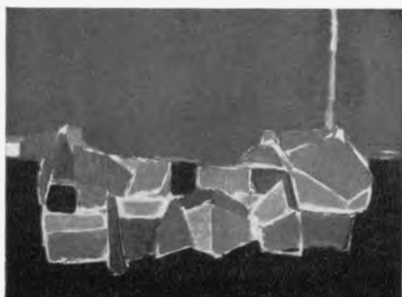
175. Matija Moreni: *Povratak noću*. 1952.



176. Franc Klajn: *Slika br. 7*. 1952.



178. Đani Dova: *Slika*. 1952.



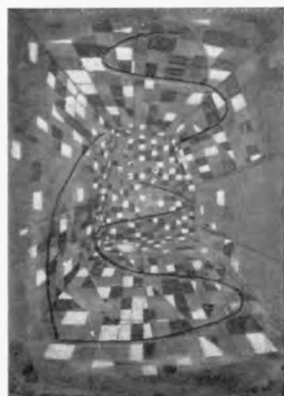
177. Nikolas de Stal: *Les Martigues*. 1952.



179. Aleksandar Kamaro: *Scenska železnica.* 1952.



180. Gustav Senžije: *Holandski grad.* 1952—1953.



181. Džordž Moris: *Kvadrati koji nestaju.* 1951—1953.



182. Pjer Sulaž: *Slika.* 1953.



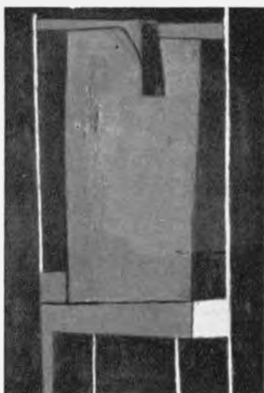
183. Afro: *Balet.* 1953.



184. Đuzepe Santomazo: *Svadba u Veneciji.* 1953.



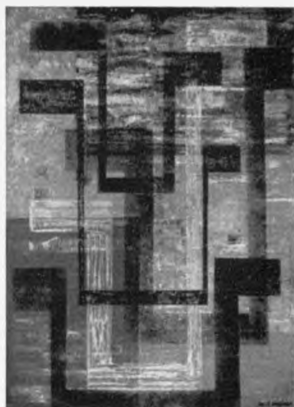
185. Rodžer Hilton: *Jun.* 1953.



186. Viljem Skot: *Kompozicija.* 1953.



187. Karel Apel: *Dve glave.* 1953.



188. Ajrin Rajs Pereira: *Duh vazduha.* 1953.



189. Alberto Buri: *Sacco 3.* 1953.



190. Siri Ričards: *Plavi vrtlog na glavnoj planeti.* 1952-3.



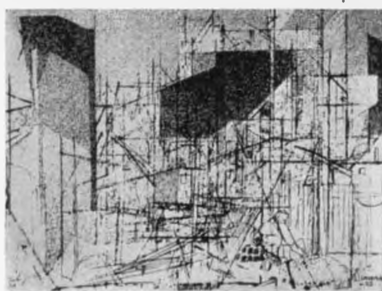
191. Kejt Von: *Mali skup figura.* 1953.



192. Piter Lenjon: *Zadnji deo farme.* 1953.



193. Ričard Dajbenkorn: *Berkli br. 2.* 1953.



194. Limond: *Ruševine I.* 1953.



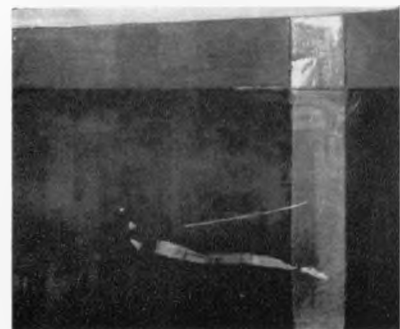
195. Vijeira da Silva: *Slika.* 1953.



196. Eduardo Paoloci: *Glava.* 1953.



197. Leonardo Kremonini: *Tri žene na suncu.* 1954.



198. Karl Moris: *Mrka slika.* 1954.



199. Kenzo Okada: *Prekretnica.* 1954.



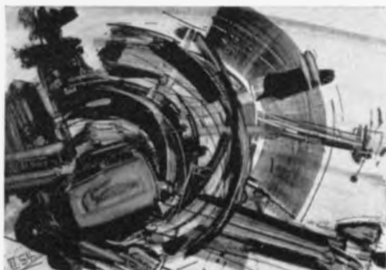
200. Le Korbizje: *Taureaux V.* 1953—1954.



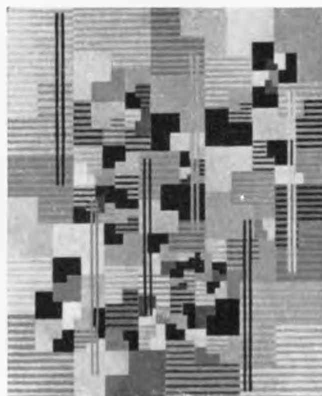
201. Viljem Gir: *Plan za skulpturu.* 1954.



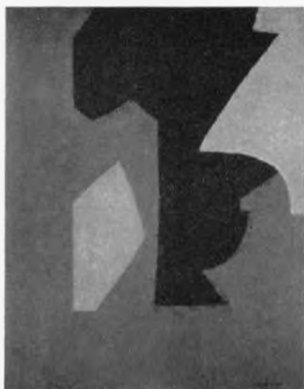
202. Mark Tobi: *Kanali.* 1954.



203. K. R. H. Sonderborg: *6. XI. 54. 19.05—20.30 h.*



204. Adolf Flajšman: *Op. br. 24.* 1954.



205. Serž Poljakov: *Kompozicija.* 1954.



206. Džek Tvorkov: *Ružičasti Misisipi.* 1954.



207. Bernar Bile: *Cveće u kantici za mleko*. 1954.



208. Piter Kinli: *Slika plava i smeđa*. 1955.



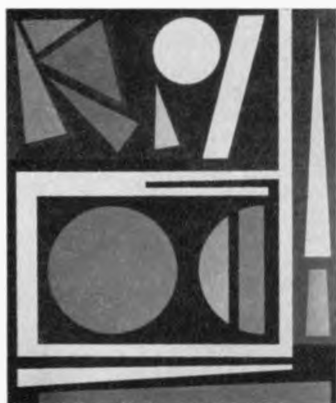
209. Adrijan Hit: *Kompozicija Krivi oblici*. 1945—1955.



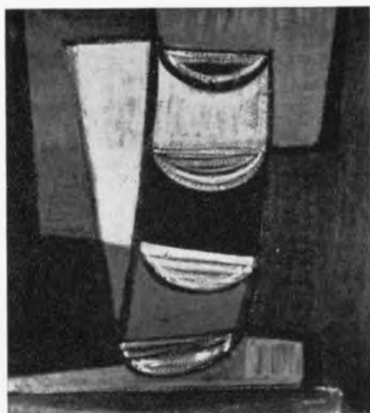
210. Karl Gec: *Slika*. 1955.



211. Antonio Mjuzik: *Pejzaž*. 1955.



212. Ogist Erben: *Gnezdo*. 1955.



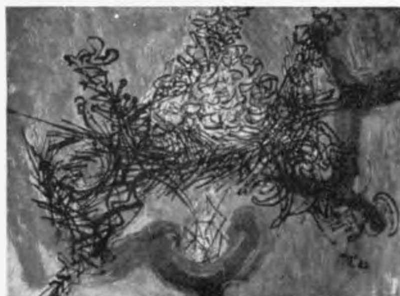
213. Teri Frost: *Žuto, crveno i crno*. 1955.



214. Viktor Brauner: *Otvorena glava*. 1955.



215. Rihard Mortensen: *Avinjon*. 1955.



216. Han Trir: *Konstrukcija gnezda I*. 1955.



217. Fransi Sal: *Negativna slučajnost*. 1955.



218. Alan Dejvi: *Slika*. 1955.



219. Stjuart Dejvis: *Kliše*. 1955.



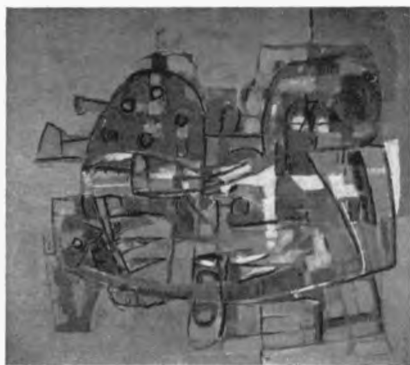
220. Vilem de Koning:
Kompozicija. 1955.



221. Rut Franken: *Vatren*. 1955.



222. Ben Šan:
Unakaženi portret.
1955.



223. Renato Biroli:
Poljoprivredna mašina. 1955.



224. Ebreem Retner:
Prerijsko nebo br. 6. 1955.



225. Hans Hofman: *Preobilje*. 1955.



226. Pablo Pikaso: *Alžirke*. 1955.



227. Bernard Šulce: *Organi pejzaža*. 1955.



228. Žan Derol: *Sidni*. 1955.



229. Tankredi: *Slika*. 1955.



230. Cao Vu-ki: *Katedrala i njena okolina*. 1955.



231. Merlin Evens: *Stojeća figura*. 1955.



232. Žan Dibife: *Žorž Dibife u vrtu*. 1956.



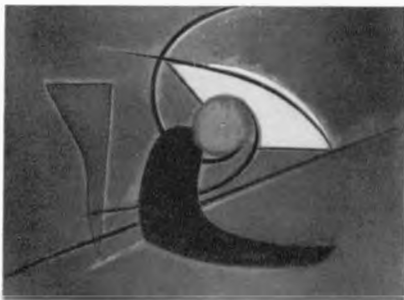
233. Kamij Brijan: *Cvetni omotač*. 1956.



234. Žan Pol Riopel: *Purpurni trag.*



235. Rene Pjer Tal Koa: *Kompozicija.* 1955—1956.



236. Žan Piober: *Smeđi ritam.* 1956.



237. Antonio Tapijes: *Slika.* 1956.



238. Raul Ibak: *Jesen.* 1956.



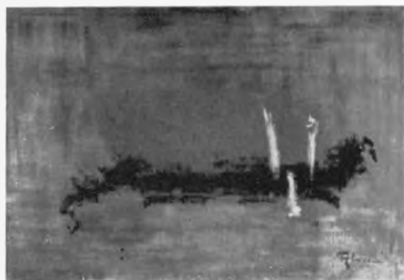
239. Pjer Aljehinski: *Zmajska sasa.* 1956.



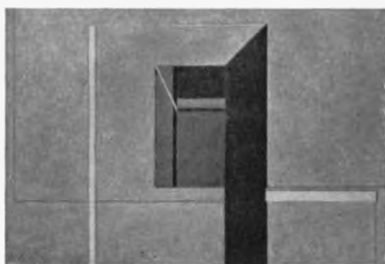
240. Filip Ozijason:
Crveno i crno. 1956.



241. Luj le Broki:
Prisustvo muškarca. 1956.



242. Alva: *Trio.* 1956.



243. Gaston Bertran: *Italija.* 1956.



244. Moris Estev: *Tacet.* 1956.



245. Rolan Berton:
Čovek sa štapom. 1957.



246. Grejs Hartigen:
Ušća: Unutrašnjost. 1957.



247. Asger Jorn: *Branitelj*. 1957.



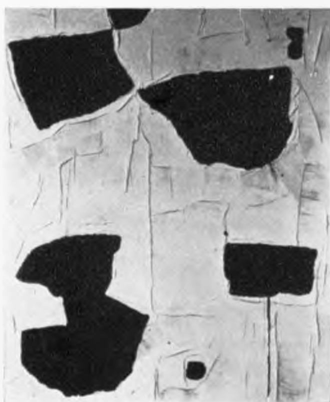
248. Sidni Nolan:
Glenrovan. 1956—1957.



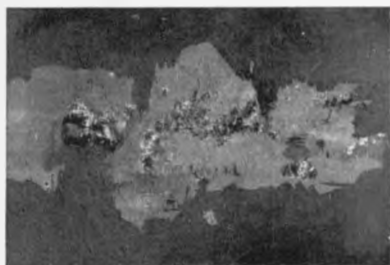
249. Hans Jenis: *Minijaturni vrt*.



250. Brajan Vinter: *Vrelo*. 1957.



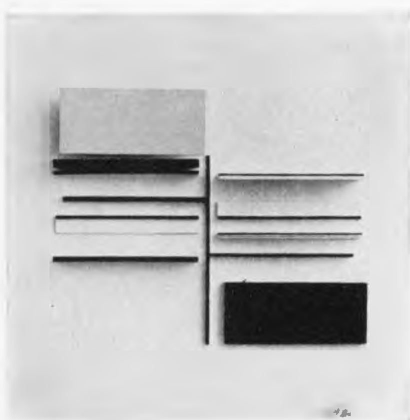
251. Pol Bordija:
Magnetska tišina. 1957.



252. Huan Vila Kasas: *Slika*. 1957.



253. Bruno Kasinari: *Pejzaž*. 1957.



254. Viktor Pasmor:
Konstrukcija reljefa. 1956—1957.



255. Džon Livi: *April I*. 1957.

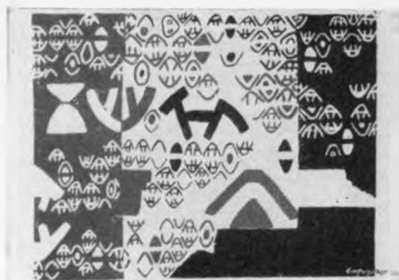


256. Filip Gaston: *Ogledalo*. 1957.



257. Andre Lanski: *Kompozicija*.


258. Huan Tarats: *Slika*. 1957.


259. Đuzepe Kapogrosi: *Površina*. 1957.


260. Mark Šagal:
Cirkuski jahač. 1957.


261. Leon Zak:
Geerbe. 1957.


262. Adolf Gotlib:
Udar II. 1957.


263. Mario Prasinos:
Mesec i drvo. 1957.

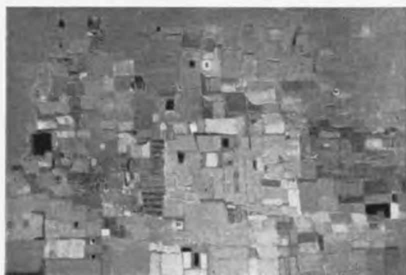

264. Emilio Vedova:
Otvoreno pismo. 1957.



265. Enriko Donati:
Majka i dete br. 2. 1957.



266. Žerar Šnajder:
Kompozicija. 1957.



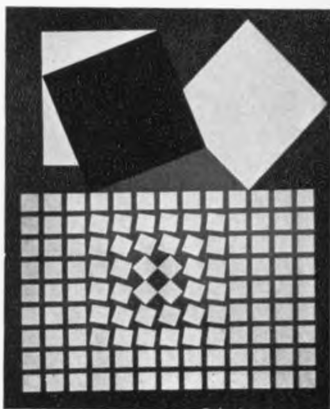
267. Dž. L. Šedbolt:
Srednjovekovni pejzaž. 1957.



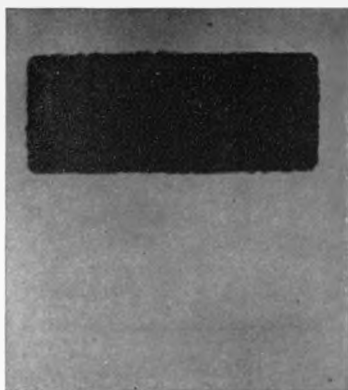
268. Manolis Kalijanis:
Žuto brdo I. 1957.



269. Herold Taun: *Spektar.* 1957.



270. Viktor de Vazareli: *100 F.* 1957.



271. Mark Rotko:
Crno preko crvenih. 1957.



272. Fransisko Bores: *Plaža*. 1957.



273. Fric Hundertvaser:
Cette Fleur aura raison des Hommes.
1957.



274. Klod Belgard: *Beli zanos*. 1957.



275. Pol Dženkins: *Kvikvegu*. 1957.



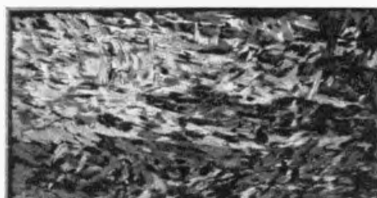
276. Sem Frensis: *Akvarel*. 1957.



277. Đozeta Fjoroni: *Plamen*. 1957.



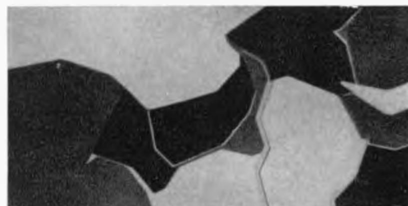
278. Džoan Mićel: *Lučkom kapetanu*. 1957.



279. Žan Bazen: *L'Eau*. 1957.



280. Fred Tiler: *Slika*. 1957.



281. Pablo Palasuelo: *Rima IV*. 1958.



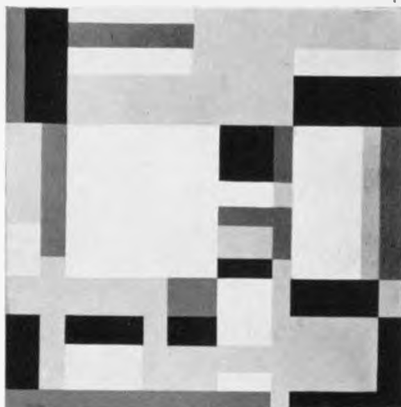
282. E. Tabara: *El Machuftchu*. 1958.



283. Kornej: *Španski grad*. 1958.



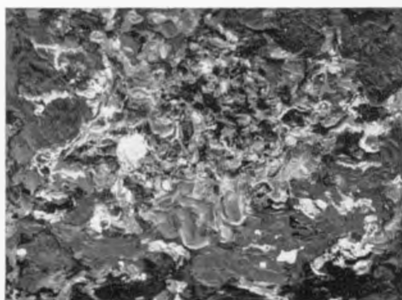
284. Žan Le Moal: *L'Archèche*. 1957.



285. Marlou Mos: *Kompozicija*. 1957.



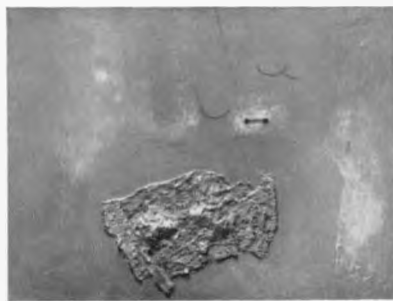
286. Roberto Kripa: *Osigurana trajnost*. 1958.



287. Aleksandar Istrati: *Jesen*. 1958.



288. Alfonso Mijer: *Slika*. 1958.



289. Modesto Kihart: *Skrivena nužnost*. 1958.



290. Frenk Evrej Vilson: *Prinošenje žrtve*. 1958.



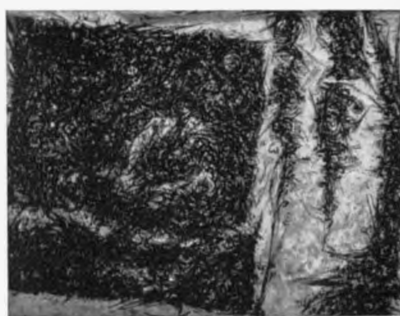
291. Rene Gijet: *Trigramme*. 1958.



292. Klod Žorž: *Jul*. 1958.



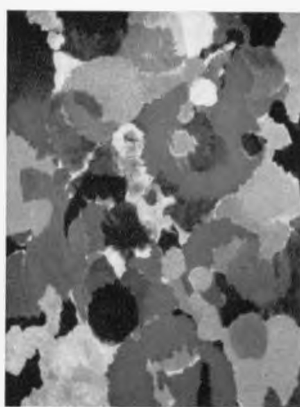
293. Natalija Dimitresko: *Šuma*. 1958.



294. Jaroslav Serpan: *Slika*. 1958.



295. Ađa Junkers: *Tarrassa XIII*. 1958.



296. Ernst Vilhelm Naj: *Crveni dijamant*. 1958.



297. Jozef Istler: *Slika*. 1958.



298. Vojcek Dlugos: *Praentelehija*. 1958.



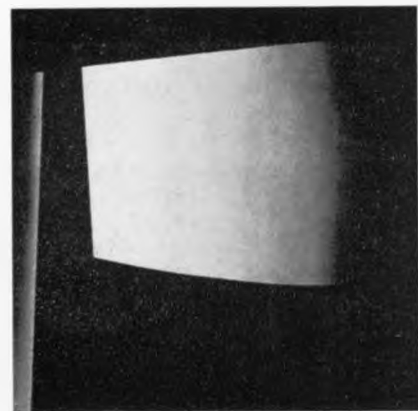
299. Men Rej: *Kroz Luksemburg*. 1958.



300. Eduar Pinjon: *Stablo masline*. 1958.



301. Antoni Klave: *Mrtva priroda sa stolnjakom*. 1958.



302. Rupreht Gajger: *OE 247*. 1958.



303. Antonio Korpora: *Slika*. 1958.



304. Sandra Blou: *Površina stene*. 1957—1958.



305. Viljem Beziotis: *Sumrak*. 1958.



306. Jan Kotik: *Botanički sto*. 1958.



307. Emil Šumaher: *Gonsa*. 1958.



308. Hans Hartung: *T*. 1957—1958.



309. Leon Giša: *Le Bilboquet*. 1958.



310. Toni Stabing: *Obred*. 1959.

Napomene

Bibliografija

Spisak reprodukovanih dela

Indeks

Napomene

Prvo poglavlje

1. R. Dž. Kolingvud (R. G. Collingwood), *Speculum Mentis* ili *Ogledalo saznanja*. Oksford (Clarendon Press), 1924, str. 82.

2. *Ibid.*, str. 236.

3. Konrad Fidler (Conrad Fiedler), *Über den Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*, 1887.

4. Iz razgovora sa Sezanom, od Emila Bernara, *Mercure de France*, sveska CXLVIII, br. 551, 1. jun 1921. Uporedi Gerstl Mek, *Paul Cézanne*, London (Jonathan Cape), 1935, str. 315.

5. *Pisma*, ured. Džon Rivold, London (Cassirer), 1941, str. 203.

6. *Ibid.*, str. 228.

7. *Ibid.*, str. 234.

8. *Ibid.*, str. 239. (Pismo Emilu Bernaru od 25. jula 1904).

9. Uporedi pismo Bernaru od 23. decembra 1904. Rivold, *op. cit.*, str. 243.

10. Uporedi pismo Bernaru od 23. oktobra 1905, Rivold, *op. cit.*, str. 251—252.

11. Predgovor knjizi *Cézanne: son art — son oeuvre*. Pariz (Paul Rosenberg), 2 knjige, 1936.

12. Navedeno u *op cit.*, str. 15: »L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres oeuvres; il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu.«

13. *Op. cit.*, str. 45.

14. *Pioniri modernog pokreta* od Niklausa Pevznera, London, 1936, odnosi se na arhitekturu i primenjenu umetnost.

15. Alfred H. Bar primećuje (*Pikaso: Pedeset godina njegove umetnosti*. Njujork, Muzej moderne umetnosti), 1946, str. 17, da se *Joventut*, katalonski nedeljni list za koji je 1900. Pikaso davao ilustracije, »okreće više prema Engleskoj i Nemačkoj« i reprodukuje Berdslija i Bern Džonza.

16. Uporedi *Kamij Pisaro: Pisma sinu Lisjenu*. Ured. Džon Rivold. London, 1943.

17. Na ovoj slici je Daglas Kuper identifikovao japansku estampu. »Dve japanske estampe iz zbirke Vincenta van Goga«, *Burlington Magazine*, sveska XCIX (jun 1957), str. 204. I Van God je radio (u ulju) direktne kopije japanskih estampa. Uporedi Ž. B. de la Fej, *Vincent van Gogh*, London, nema datuma, slika II: »*Japonaiserie*«: *Drvo* (po Hirošigi), 1886.

18. Uporedi s Džonom Rivoldom: *Postimpresionizam od Van Goga do Gogena*, Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1956, str. 224. Ali gospodin Rivold ide dalje i tvrdi da, uprkos tome što se Van Gog koristi istočnjačkim perima od trske, njegovi crteži »jedva da imaju nešto orijentalnog duha; oni nipošto nisu ni elegantni ni vešti, niti imaju one dekorativne kvalitete koje poseduju japanski crteži četkicom«. To zavisi od toga koje japanske crteže četkicom čovek ima na umu: Van Gog je mogao da vidi crteže ili estampe pejzaža od Hokusaja ili Kunojošija, koji su isto toliko snažni kao i njegovi

crteži perom. Opšte je priznato da su oni dekorativniji od Van Gogovih crteža.

19. *Nastavak pisama bratu.* London (Constable), 1929. Br. 554, str. 234.

20. Uporedi sa R. Rejom: *Gauguin*, Pariz, 1928, str. 25. Navodi Rivold, *op. cit.*, str. 308.

21. Uporedi sa G. Kanom: »Seurat«, *L'Art Moderne*, 5. april 1891. Navodi Rivold, *op. cit.*, str. 99.

22. Rivold, *loc. cit.*

23. Prvobitno je to bilo pismo upućeno njegovom prijatelju Boburu, napisano 28. avgusta (1890).

24. *Pisma*, ured. Rivold, str. 158.

Drugo poglavlje

1. Napisana prvo kao teza i 1906. kružila među malim brojem ljudi; onda ju je Piper Verlag, u Minhenu, objavio 1908. kao knjigu. Od 1908. do 1951. doživela je jedanaest izdanja. Engleski prevod od Majkla Baloka pojavio se tek 1953, iako je T. E. Hulme (1883—1917) izneo Voringerove glavne ideje (*Spekulacije*, ured. Herbert Rid, 1924), a njegova važna knjiga, *Formprobleme der Gothik*, pojavila se u engleskom prevodu 1927). (*Oblik u gotici*, ured. Herbert Rid).

2. Prvi put prevedena (prevodilac M. T. H. Sedler) kao *Umetnost duhovne harmonije* (London, 1914). Ponovo prevedena (prevodilac Ralf Menejm) pod naslovom *O spiritualnom u umetnosti* (Njujork, 1947).

3. Žorž Diti (Georges Duthuit): *Slikari i fovisti* (prevod Ralfa Menejma), Njujork, 1930, str. 57.

4. Diti, *op. cit.*, str. 59.

5. *Ibid.*, str. 22—23.

6. Uporedi s Alfredom H. Barom Mlađim: *Matis — njegova umetnost i njegova publika.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1951, str. 40.

7. Prevod Margarete Skolari, Bar, *op. cit.*, str. 119.

8. Bar, *ibid.*, str. 52.

9. Bar, *ibid.*, p. 561. Prevod Estere Roulend Kliford.

10. Bar, *ibid.*, str. 121.

11. *Le Point*, br. 21, jul 1939, sveska 4, str. 99—142, »Notes d'un peintre«. Navodi Bar, *op. cit.*, str. 42.

12. Predgovor Novom utisku, 1948. Uporedi *Abstraction and Empathy: a Contribution to the Psychology of Style.* Prevod Majkla Baloka. London i Njujork, 1953, str. VII.

13. *Oblik u gotici.* Engleski prevod priredio za štampu Herbert Rid. London, 1927, str. 75—76.

14. *Oblik u gotici.* Pogl. XXII.

15. *Das eigene Leben*, 1913, *Jahr der Kämpfe*, 1934; *Briefe aus den Jahren 1894—1926.* Ured. Maks Zauerlant, 1927.

16. *Ein selbsterzähltes Leben*, 1928. Drugo izd., 1948.

17. *Alfa i Omega*, objavljeno 1909.

18. Objavljeno u izdanju C. A. Loosli, *F. Hondler: Leben, Werk und Nachlass*, 4 knjige. Bern, 1924.

19. Paul Vesthajm je napravio zanimljivu antologiju »priznanja umetnika« u koju su ušle izjave većine ekspresionista. *Künstler-Bekentnisse*, Berlin, 1925.

Treće poglavlje

1. Odgovor na upitnik. Uporedi s Alfredom H. Barom, *Pikaso: Pedeset godina njegove umetnosti,* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1946, str. 257.

2. Uporedi s Kristijanom Zervosom, *Pablo Pikaso,* Pariz (Cahiers d'Art), knjiga II, 1942, str. 10.

3. »Slika „Demoiselles d'Avignon"«. Berlingtonov magazin, sveska C, br. 662 (maj 1958), str. 155—163.

4. Uporedi sa Dž. Dž. Svinijem: »Pikaso i iberijska skulptura«, *Art Bulletin,* sveska 23, br. 3 (1914); uporedi i s Goldingom, *loc. cit.*

5. Uporedi s Goldingom, *loc. cit.*, tamo gde je ilustrovano (crteži 21, 23, 24).

6. Uporedi s Venturijem, *op. cit.*, Bibliographie, stavovi 89, 106, 107, 123. Isto tako, s Ambroazom Volarom, *Paul Cézanne,* Pariz, 1914.

7. Uporedi sa Zervosom, *op. cit.*, br. 629, 632—644, s Venturijem, *op. cit.*, br. 264—276, 542—543, 580—582, 719—721, a naročito 726 (mnogo bliže nego 542, na upoređenje ukazao gospodin Golding).

8. Uporedi sa Džejmsom Džonsonom Svinijem, *Plastično reorijentisanje slikarstva XX veka,* Čikago, 1934, str. 17.

9. Prvobitno intervju (na španskom), prevod Forbza Votsona, objavljen u časopisu *The Arts,* maja 1923. Uporedi s Barom, *op. cit.*, 270—271.

10. *Menjanje oblika umetnosti,* London, 1955, str. 81.

11. Ove izraze mi je sugerisao Žan Kasu u predgovoru za *Le Cubisme,* katalog izložbe održane u Nacionalnom muzeju moderne umetnosti u Parizu od 30. januara do 9. aprila 1953, str. 16. Katalog sadrži i dragocenu dokumentaciju o pokretu od Bernara Dorivala.

12. *Kubistički slikari: estetske meditacije.* Prevod Lajonela Ejbela, Njujork, 1944, str. 23.

13. Nalazi se u pismu od 15. aprila 1904, upućenom Emilu Bernaru, a objavljenom u katalogu retrospektivne izložbe Sezanovih dela koja je predstavljala deo Jesenjeg salona oktobra 1907. Sezanove reči bile su:

> »Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici: traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective... Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface.«

14. Citirao i preveo Daglas Kuper: *Fernand Léger et le nouvel espace.* Ženeva i London, 1949, str. VIII. Originalni francuski tekst, str. 76.

15. Kuper, *op. cit.*, str. VII i 74.

16. U Engleskoj je najdosledniji bio Viljem Roberts.

17. *Op. cit.*, str. 15.

18. *Op. cit.*, str. 84.

19. *Kubistički slikari,* str. 33.

20. Uporedi s Ernstom Kasirerom, *Filozofija doba prosvetiteljstva,* Boston, 1955, pogl. VII.

21. Razmatranje ovog pitanja vidi u mojoj knjizi *Umetnost skulpture* (Njujork i London, 1956).

Četvrto poglavlje

1. Ako se setimo Kolridžovog razlikovanja imaginacije od mašte (*Biographia Literaria*, pogl. IV), onda, strogo uzev, većina ovih oblika umetnosti bila bi određena maštom, a opšti naziv dat tom razvoju je »fantastična umetnost« (na primer, u *Fantastičnoj umetnosti, dadi i nadrealizmu*, publikaciji Muzeja moderne umetnosti u Njujorku, ured. Alfred H. Bar Mlađi, 1936). U mojim kritičkim teorijama (uporedi sa *Zbirkom eseja o književnoj kritici* — u SAD pod naslovom *Priroda književnosti* — London [1951] i Njujork [1956], str. 31) pokušao sam da *imaginaciju* dovedem u vezu sa onim što je u psihoanalizi poznato kao predsvesno, a *maštu* s nesvesnim. Izgleda da je ovo razlikovanje potvrđeno različitostima u plastičnoj umetnosti o kojima će se raspravljati u ovom i sledećem poglavlju. Moje je mišljenje da se u ovom poglavlju, *uopšte uzev*, radi o delima imaginacije, a u sledećem o delima mašte, ali nemoguće je utvrditi tu razliku jer su i same granice neodređene i promenljive. Možda bi trebalo primetiti da stupnjevi *dubine* koje psihoanaliza nalazi u ljudskoj psihi ne obuhvataju nikakve pojmove *vrednosti* za umetnost: oni samo označavaju različite tipove motiva.

2. F. T. Marineti, *Manifesto technique de la littérature futuriste* (11. maja 1912); *L'Imagination sans fils et les morts en liberté* (11. maja 1913); K. Kara, *La pittura dei suoni dei rumori, degli, odori*, Slikanje zvukova, buke, mirisa (11. avgusta 1913); *Zang Tumb Tuuum: Parole in Libertà*, Milano (1914); F. T. Marineti, *La Splendeur géometrique et méca nique de la nouvelle sensibilité numérique* (18. marta 1914); Antonio Sant' Elija, *Manifesto dell'architettura* (9. jula 1914). Neke od ovih pojedinosti futurističkog pokreta uzete su iz priloga Marinetijeve udovice, Benedete Marineti, publikaciji *Collecting Modern Art: Paintings, Sculpture and Drawings from the Collection of Mr. and Mrs. Harry Lewis Winston*, Detroitski institut umetnosti, 1957. Ali pogledaj sledeću napomenu.

3. *Pittura, scultura futuriste*, Milano, 1914. Za kompletnu dokumentaciju o pokretu vidi *Archivi del Futurismo*, Rim, 1955.

4. Po ovoj reči je dobila naziv engleska grana futurističkog pokreta: kratkovečan vorticistički pokret s Vindemom Luisom na čelu: Ovom »Velikom engleskom vrtlogu« pripadali su Viljem Roberts, Frederik Ečels, Edward Vodsvord, Džekob Epstejn, K. R. V. Nevinson i francuski umetnik Anri Godje-Brzeska (1891—1915), kratko vreme pre nego što je poginuo početkom rata.

5. *Collection of the Societé Anonyme: Museum of Modern Art, 1920.* Nju Hejven (Umetnička galerija Jejlskog univerziteta), 1950, str. 148.

6. *En avant Dada: die Geschichte des Dadaismus;* prevod Ralfa Menejma u knjizi *Dadaistički slikari i pesnici: antologija*, ured. Robert Madervel, Njujork, 1951, str. 21—47.

7. *Ibid.*, str. 26.

8. Za dalje precizne pojedinosti događaja tih godina vidi *Dada: Monograph of a Movement*, ured. Villy Verkauf. London, Njujork, itd., 1957.

9. Značajno je što je Kiriko napisao i roman u obliku sna, *Hebdomeros* (1929).

10. Slika se zove *Nostalgija beskonačnog* (1911).

11. Waldemar George: *Giorgio de Chirico*, Pariz, 1928.

12. *Marc Chagall*, Walter Erben, London, 1957, str. 124.

13. *Ibid.*, str. 149.

14. *Les pas perdus*, Pariz, 1924. Prevod Ralfa Menejma kod Madervela, *op. cit.*, str. 204.

15. Uporedi Žorža Ribmon-Desenja: *Istorija dade*, kod Madervela, *op. cit.*, str. 99—120. Prvobitno objavljena u *La Nouvelle Revue Française*, Pariz, 1931.

16. »Dadaistički duh u slikarstvu«. Prevod Ralfa Menejma iz *Cahiers d'Art*, sveske 7—9, 1932—1934, Madervel, *op. cit.*, str. 187.

17. Andre Breton: *Manifeste du Surréalisme — Poisson Soluble*, Pariz, 1924. Novo izdanje, Pariz, 1929, str. 41—43. Prevod Dejvida Gaskojna, *A Short Survey of Surrealism. London*, 1935, str. 46—47.

18. *Manifeste*, str. 45—46.

19. Prva poglavlja *Champs Magnétiques*, koja je Breton pisao »automatskim« metodom u saradnji s Filipom Supoom, pojavila su se u časopisu *Littérature*.

20. *Šta je nadrealizam?* Prev. Dejvida Gaskojna. London, 1936, str. 50—51.

21. Žorž Inje: Uvod u knjigu *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme*, Pariz, 1934, str. 41.

22. *Littérature*, oktobar 1922. Prevod Ralfa Menejma, Madervel, *op. cit.*, str. 209, 211.

23. »Poreklo i perspektiva nadrealizma« u knjizi *Art of this Century*, ured. Pegi Gugenhajm, Njujork, 1942, str. 16. Ovaj značajan pregled nadrealističkog pokreta objavio je zatim Breton u *La Surréalisme et la peinture*, Njujork, 1945.

24. *Art of this Century*, str. 21.

25. *Ibid.*, str. 20.

26. *Art of this Century*, str. 24.

27. Poslednja organizovana manifestacija pokreta bila je Međunarodna izložba nadrealizma koju su otvorili Andre Breton i Marsel Dišan u Galerie Maeght u Parizu 1947. Uporedi *Le Surréalisme en 1947*, Pariz, 1947.

28. *Od Bodlera do nadrealizma*, Marsel Rejmon. Prevod G. M. francuskog izdanja od 1947, Njujork, 1950, str. 293—294.

29. *Manifeste* (1924), str. 13. Uporedi *Situation du Surréalisme entre les deux Guerres*, Pariz 1945: »Cette exaltation m'est restée.«

30. *Ibid.*, str. 13—14.

Peto poglavlje

1. *L'Intransigeant* (Pariz), 15. jun 1932.

2. Ovaj spisak se, uglavnom, oslanja na Alfreda Bara Mlađeg (*Picasso: Fifty Years of his Art*, 1946).

3. U razgovoru s Terjadom (vidi napomenu 1).

4. *Picasso: Fifty Years of his Art* (1946), str. 143.

5. Zaista, dvosmislenost može da bude suština tog metoda, »sredstvo prilaženja istini«, kao što misli Roland Penroz (*Picasso, his Life and Work*, London, 1958, str. 270).

6. Iz intervjua datog Džeromu Sekleru 1945. Citirano prema Baru, *op. cit.*, str. 202.

7. *London Bulletin*, oktobar 1938. Ponovo štampano u *A Coat of Many Colours*, London, 1945, str. 317—319.

8. Uporedi Lorenca Ajtnera, *Burlington Magazine*, sveska XCIX, str. 193—199 (jun 1957). Isto ta-

ko: Johanes Ajhner, *Kandinsky und Gabriele Münter*. Minhen, bez datuma (? 1957).

9. *Burlington Magazine, loc. cit.*

10. *O spiritualnom u umetnosti* (izd. Madervela), str. 23—24.

11. *Wassily Kandinsky*. S prilozima Žana Arpa, Šarla Etjena, Karole Gidion-Velker, Vila Gromana, Ludviga Grotea, Nine Kandinske i Alberta Manjelija. Pariz, 1951, str. 165.

12. *Paul Klee*, od Vila Gromana. Englesko izdanje, London, 1954. Na ovo autoritativno delo oslonio sam se za većinu činjenica pomenutih ovde.

13. »Kvantitativno uzeto, gotovo polovina Kleovog celokupnog dela stvorena je tokom godina u kojima je držao nastavu.« Groman, *op. cit.* str. 83.

14. Prevod Ralfa Manejma.

15. »Le mouvement infini, le point qui replit tout, le mouvement de repos: infini sans quantité, indivisible et infini« (Paskal, fragment 425; Stjuart 213).

16. *On Modern Art*, str. 55. (Revidiran prevod.)

Šesto poglavlje

1. »Réflexions sur l'art abstrait«, *Cahiers d'Art*, br. 7—8, 1931.

2. U Minhenu je 1909. održana izložba kineske, japanske i korejske umetnosti, a 1910. muhamedanske umetnosti.

3. *Wassily Kandinsky Memorial*, Njujork (Fondacija Solomona R. Gugenhajma), 1945, str. 61.

4. Ilustrovao Peter Zelc u *German Expressionist Painting* (izdanje Kalifornijskog univerziteta, 1957), str. 82.

5. *Le Néo-plasticisme*. Paris (L'Effort Moderne), 1920. Ali on je u *De Stijlu* upotrebljavao isti taj izraz na holandskom, Nieuve Beelding, od 1917. pa nadalje. Tačniji prevod tog izraza bio bi »nova konfiguracija«.

6. Iz *De Stijl:1917—1931. Holandski doprinos modernoj umetnosti* od Hansa Ludviga Jafea. Amsterdam, 1956, str. 56. Najpotpunije i najautoritativnije delo o pokretu *De Stijl*.

7. *Op. cit.*, str. 55—56.

8. *Ibid.*, str. 61.

9. *Op. cit.*, str. 30.

10. U poslednjem broju *De Stijla*. Uporedi Jafea, *op. cit.*, str. 89.

11. *Plastična umetnost i čista plastična umetnost* (1937). Njujork, 1945, str. 54.

12. »Pit Mondrijan danas« — predgovor knjizi *Pit Mondrijan: Život i delo*, Mišel Sefor. London, 1957.

13. On verovatno nije čitao čuvene eseje Edvarda Baloua »The „perceptive problem" in the aesthetic appreciation of single colours«, *Brit. J. Psych.*, II, 406 i dalje (1906—1908), ali Balou je bio samo predstavnik mnogih savremenih diskusija o takvim problemima.

14. *Die gegenstandslose Welt: Begründung und Erklärung des russischen Suprematismus*. Minhen, 1927. *Bauhausbücher 11*. Nekoliko pasusa je prevedeno u knjizi R. Goldvotera i M. Treva, *Umetnici o umetnosti*, Njujork, 1945, str. 452—453, odakle i citiram.

15. *Naum Gabo: Antoine Pevsner*. Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1948, str. 53.

16. *Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*. London i Kembridž (Mas.), 1957, str. 156.

17. *Ibid.*, str. 17—18.

18. »Rusija i konstruktivizam«. Intervju, 1956, u knjizi *Gabo* (*op. cit.*, 1957), str. 157.

19. *Ibid.*, str. 158.

20. Navedeno u knjizi *Naum Gabo: Antoine Pevsner* (str. 57) iz knjige Galerie René Drouin, Pariz, *Antoine Pevsner*, Pariz, 1947.

21. *Bauhaus, 1919—1928*, od Herberta Bajera, Valtera Gropijusa i Ize Gropijus. Njujork i London, 1939, str. 18.

22. Pariz, 1918.

Sedmo poglavlje

1. Engleski prevod *Form in Gothic* (s uvodom Herberta Rida), London, 1927.

2. Uporedi pasaž iz Voringerove knjige *Oblik u gotici* koji je citiran na str. 54.

3. Namerno biram ova imena: u modernoj arhitekturi postoji jedan drugi element koji predstavljaju Mis van Roe i Gropijus i koji je racionalniji, vedar i klasičan. Značajno je što je Valter Gropijus arhitekt nove američke ambasade u Atini.

4. Čudno je, ali izgleda da je izraz »ekspresionizam«, kao ime novog pokreta, poreklom iz Pariza. Upotrebljavao ga je Matis, a Teodor Dojbler u svojoj knjizi *Im Kampf um die moderne Kunst* (Berlin, 1920) tvrdi da je francuski kritičar Luj Vokser bio prvi kritičar koji ga je uveo u upotrebu. Taj izraz je od 1911. preuzeo nemački (berlinski) časopis *Der Sturm*, prvo u vezi s francuskim slikarima koji su izlagali s berlinskom *Secession* 1911, a onda redom pri pozitivnim opisima nemačkih umetnika. U jednom eseju koji se pojavio u *Der Sturm* 1911 (sv. II, str. 597—598) Voringer je dao prvu jasnu definiciju tog izraza, povezujući istovremeno njegove savremene manifestacije s manifestacijama te iste »volje za uobličavanjem« u prošlosti. Uporedi Petera Zelca, *German Expressionist Painting* (izdanje Kalifornijskog univerziteta, 1957), str. 255—258.

5. »... obojica smo voleli plavo, Mark konje, ja jahače. Tako se to ime samo nametnulo«. Izjava iz 1930. koja se pripisuje Kandinskom. Uporedi *Cicerone* (1949), br. 3., str. 111. Citat iz Majersa, *op. cit.*, str. 206, napomena 124.

6. G. F. Hartlaub u »The Arts«, januar 1931. Majers, str. 280.

7. Citat iz Zelca, *op. cit.*, str. 219—220.

8. August Make. Citat iz Zelca, *op. cit.*, str. 220.

9. Od dr Hartlauba. Vidi gore napomenu 6.

10. Iz otvorenog pisma u kojem se pozivaju svi umetnici da se pridruže Novembarskoj grupi, a koje je poslao izvršni komitet decembra 1918. Uporedi Majersa, *op. cit.*, str. 278.

11. Uporedi Žana Lemarija: »Meglio di qualsiasi altro artista, Soutine, secondo il detto di Millet, che sembra l'epigrafe dell'espressionismo moderno, „haresso la propria pelle nella sua opera".« XXVI venecijanski bijenale (1952), *Catalogo*, str. 179.

12. Iz knjige *Kokoška: Život i delo* od Edite Hofman, London, 1947, str. 33. Ova autoritativna monografija sadrži nekoliko važnih izjava samog umetnika.

13. *Op. cit.*, str. 118—119.

14. Prevod E. Hofman, *op. cit.*, str. 147.

15. Uporedi: Hans Maria Wingler, *Introduction to Kokoschka*, London, 1958, str. 112.

16. »Molba jednog stranog umetnika upućena čestitom narodu

Velike Britanije za uspostavljanje trenutnog i trajnog mira«, smerno podneo i potpisao Oskar Kokoška, London 1945. Dodatak u knjizi E. Hofman, *op. cit.*, str. 247—284.

17. »On the Nature of Visions«. Prevod Hedi Medlinger i Džona Tvejtsa. Uporedi E. Hofman, *op. cit.* str. 285—287.

18. *O spiritualnom u umetnosti*, str. 67—68.

19. Naročito Anton Erencvajg: *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a Theory of Unconscious Perception.* London, 1953.

20. Uporedi *Un Barbare en Asie.* Pariz, 1945.

21. *Fourteen Americans.* Ured. Doroti C. Miler. Muzej moderne umetnosti u Njujorku, 1946, str. 70.

22. Veličanstveno prikazao Đorđi Kepes u knjizi *Novi pejzaž u umetnosti i nauci,* Čikago, 1956.

23. Kepes, *op. cit.*, str. 173.

24. Pariz, 1958.

25. Ali ti fragmenti mogli su da budu i Masonovi.

26. Uvod za katalog izložbe Džeksona Poloka kružio je 1958. pod pokroviteljstvom Međunarodnog saveta u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku.

27. »Moje slikarstvo«. *Mogućnosti,* Njujork, 1947, br. 1: str. 79. Zima, 1947—1948. Citirano u katalogu izložbe Džeksona Poloka koji je Međunarodni savet 1958. pustio da kruži u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku.

28. Od odgovora do upitnika, napisao Džekson Polok, a štampano u *Arts and Architecture,* sveska LXI, februara 1944.

29. *The Human Condition,* Njujork, 1958, str. 323.
Ali moguće je tvrditi da slikarstvo akcije nije »ekspresionističko«. Uporedi Harolda Rozenberga:

> »Akcija se nikad ne usavršava, ali teži ka savršenstvu i odvajanju od ličnog. To je najbolji argument u korist napuštanja izraza »apstraktni ekspresionizam«, s njegovim povezivanjem egoa i ličnog *Schmerza,* kao imena za savremeno američko slikarstvo. Slikarstvo akcije stoji u vezi sa samo-stvaranjem ili samo-definisanjem ili samo-transcendentalnošću; ali ga to razdvaja od samo-izražavanja koje pretpostavlja prihvatanje egoa onakvog kakvo je, s njegovom ranom i njegovom magijom. Slikarstvo akcije nije »lično«, iako njegov sadržaj predstavljaju umetnikove individualne mogućnosti.«

Iz »Dijaloga s Tomasom B. Hesom«. *Catalogue of the Exhibition: Action Painting, 1958.* Muzej savremene umetnosti u Dalasu. Ponovo štampan u *The Tradition of the New,* Njujork, 1959, str. 28.

30. *The Principles of Art,* Oksford (Clarendon Press), 1938, str. 336

31. Poslednji takav pokušaj je napravio Hans Sedlmejer: *Art in Crisis: the Lost Centre.* London, 1958.

Bibliografija

Ovaj spisak je proizvoljan i ograničen je samo na knjige koje su od bitnog značaja pri konsultovanju i daljem proučavanju. Za obimniju bibliografiju čitalac se upućuje na *Umetnost dvadesetog veka — Bibliografiju* od gospodina Bernarda Karpela (Njujork, Wittenborn & Co.). Većina dole navedenih monografija pojedinih umetnika sadrži detaljne bibliografije tretiranog predmeta.

Dokumenti o modernom slikarstvu

FIEDLER Conrad: *On Judging Works of Visual Art.* Prev. Henri Šefer-Simern i Falmer Mud. University of California Press, II izdanje, 1957.

VAN GOGH Vincent: *The Complete Letters of Vincent van Gogh.* U 3 sveske. London (Thames and Hudson), 1958.

CÉZANNE Paul: *Letters.* Ured. Džon Rivold. London (Bruno Cassirer), 1941.

WORRINGER Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung.* Minhen (R. Piper & Co. Verlag), 1908. Neudruck, 1948.
Formprobleme der Gothik. Minhen (Piper), 1912.

KANDINSKY Wassily: *Über das Geistige in der Kunst.* Minhen (R. Piper & Co. Verlag), 1912.

GLEIZES Albert et METZINGER Jean: *Du »Cubisme«.* Pariz (Figuière), 1912.

APOLLINAIRE Guillaume: *Les Peintres Cubistes.* Pariz (Eugène Figuière et cie), 1913).

KLEE Paul: *Über die moderne Kunst* (1924). Bern-Bümplitz Verlag Benteli), 1945.
Das bildnerische Denken. Ured. Jürg Spiller. Basel/Stuttgart (Benno Schwabe & Co. Verlag), 1956.

MONDRIAN Piet: *Plastic Art and Pure Plastic Art 1937 and other Essays,* 1941—1943. Njujork (Wittenborn), 1945.

Archivi del Futurismo. Raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiore. Knj. 1 (1957). Knj. 2 u pripremi. Rim (De Luca).

Istorije modernog slikarstva

OPŠTE

History of Modern Painting. Ženeva (Albert Skira):

(1) *From Baudelaire to Bonnard. The Birth of a New Vision.* (The Honfleur school — Impressionism — Neo-Impressionism Symbolism — Post-Impressionism.) Tekst Morisa Renala. Uvod Herberta Rida. Istorijske i biografske primedbe Žana Lemarija. Prev. Stjuarta Gilberta, 1949.

(2) *Matisse Munch Rouault. Fauvism Expressionism.* Tekst i dokumentacija: Moris Renal, Arnold Ridlinger, Hans Bolinger, Žak Lasenj. Prev. Stjuart Gilbert. Uvod Georga Šmita. 1950.

(3) *From Picasso to Surrealism.* Cubism — Futurism — The Blue Rider — Metaphysical painting — Dada — Abstract Art — Purism — The Realist Reaction — The Bauhaus — Poetic Painting — Surrealism: — Tekst i dokumentacija: Moris Renal, Žak Lasenj, Verner Šmalenbah, Arnold Rudlinger, Hans Bolinger. Prev. Daglas Kuper, 1950.

DORIVAL Bernard: *Les Etapes de la peinture française contemporaine:* Knjiga I — De l'Impressionisme au Fauvisme (1889—1905). Knjiga II — Le Fauvisme et le Cubisme (1905—1911). Knjiga III — Depuis le Cubisme (1911—1944). Pariz (Gallimard), 1943—1946.

HUYGHE Rene: *Histoire de l'art Contemporaine: la peinture.* U saradnji sa Ž. Bazenom. Pariz, 1935.

ZERVOS Christian: *Histoire de l'art Contemporaine.* Pariz (Cahiers d'Art), 1938.

Monografije

(a) POKRETI

REWALD John: *The History of Impressionism.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1946. *Post-Impressionism — From Van Gogh to Gaugin.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1956.

PEVSNER Nikolaus: *Pioneers of the Modern Movement — From William Morris to Walter Gropius.* London (Faber & Faber), 1936.

DUTHUIT Georges: *Les Fauves.* Ženeva (Trois Collines), 1949.

BARR Alfred H.: *Cubism and Abstract Art.* Njujork (Muzej moredne umetnosti), 1936.

MOTHERWELL Robert (ured.): *The Dada Painters and Poets.* Njujork (Wittenborn, Schultz, Inc.), 1951.

VERKAUF Willy (ured.): *Dada — Monograph of a Movement.* Njujork (Wittenborn), 1957.

BARR Alfred H. Jr.: *Fantastic Art, Dada, Surrealism, sa esejima od Georges Hughet.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1936.

JAFFÉ H. L. C.: *De Stijl — 1917—1931: The Dutch Contribution to Modern Art.* Amsterdam (J. M. Meulenhoff), 1956.

SELZ Peter: *German Expressionist Painting.* Berkeley & Los Angeles (University of California Press), 1957.

MYERS Bernard S.: *Expressionism.* London (Thames and Hudson), 1957.

SEUPHOR Michel: *L'Art Abstrait, ses origines, ses premiers maîtres.* Pariz (Galerie Maeght), 1949.
Dictionnaire de la peinture abstracte. Pariz (Fernand Hazan) i London (Methuen), 1957.

BRION Marcel: *Art Abstrait.* Pariz (Albin Michel), 1956.

(b) UMETNICI

MALINGUE Maurice: *Gauguin — Le Peintre et son Oeuvre.* Pariz (Les Presses de la Cité), 1948.

DE LA FAILLE J. B.: *Van Gogh.* Prev. Prudens Montagju-Polok, London i Toronto (Wm. Heinemann, Ltd.), bez datuma.

VENTURI Lionello: *Cézanne.* Dve knjige, Pariz (Paul Rosenberg), 1936.

FRY Roger: *Cézanne, a Study of his Development.* London (Hogarth Press), 1927.

REWALD John: *Seurat.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1943, 1946.

HODIN J. P.: *Edvard Munch, der Genius des Nordens.* Stokholm, 1948.

BARR Alfred H. Jr.: *Matisse — His Art and his Public.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1951.

Picasso — Fifty Years of his Art. Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1946.

BOECK Wilhelm i SABARTES Jaime: *Picasso.* London (Thames and Hudson), 1955.

ZERVOS Christian: *Pablo Picasso.* Knjiga I (1895—1906); knjiga II (u dva dela — 1906—1912. i 1912—1917), Pariz (Cahiers d'Art), 1932—1942.

ELGAR Frank i MAILLARD Robert: *Picasso.* Pariz (Hazan) i London (Thames and Hudson), 1955.

PENROSE Roland: *The Life of Picasso.* London (Gollancz), 1958.

EINSTEIN Carl: *Georges Braque.* Pariz (Éditions des Chroniques du Jour), 1934.

HOPE Henry R.: *Georges Braque.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1949.

KAHNWEILER Daniel-Henry: *Juan Gris — His Life and Work.* Prev. Daglas Kuper — London (Lund Humphries), 1947.

BILL Max: *Wassily Kandinsky* (avec la participation de Jean Arp, Charles Estienne, Carola Giedion-Welcker, Will Grohmann, Ludwig Grote, Nina Kandinsky, Alberto Magnelli), Pariz (Maeght), 1951.

GROHMANN Will: *Kandinsky.* Keln (Du Mont Schauberg), 1958.

GROHMANN Will: *Paul Klee.* London (Lund Humphries), 1954.

COOPER Douglas: *Fernand Léger et le nouvel espace.* Ženeva (Trois Collines), 1949.

SWEENEY James Johnson: *Joan Miró.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1941.

VENTURI Lionello: *Georges Rouault.* Njujork, 1940. Pariz, 1948.

SOBY James Thrall: *Georges Rouault.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1945.

HOFMANN Edith: *Kokoschka, Life and Work.* London (Faber & Faber), 1947.

WHEELER Monroe: *Soutine.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1950.

SWEENEY James Johnson: *Marc Chagall.* Njujork (Muzej moderne umetnosti), 1946.

ERBEN Walter: *Marc Chagall.* London (Thames and Hudson), 1957.

SEUPHOR Michel: *Piet Mondrian.* London (Thames and Hudson), 1957.

READ Herbert (ured.): (1) *Ben Nicholson — Paintings, reliefs, drawings.* London (Lund Humphries), 1948.

(2) *Ben Nicholson — Work since 1947.* London (Lund Humphries), 1956.

Spisak reprodukovanih dela

Spisak je izrađen po abecednom redu imena autora. Dati su podaci o autoru, nazivu i datumu postanka dela, o sredstvima izrade, dimenzijama i mestu gde se delo sada nalazi. Pokušali smo da damo potpune i tačne informacije, ali u nekim slučajevima nismo uspeli da utvrdimo poneki detalj.
Sva dela su rađena uljanim bojama na platnu, ukoliko nije drukčije označeno.
Dimenzije su izražene u santimetrima. Prvo je data visina pa onda širina slike.
Masno štampane cifre označuju strane u tekstu na kojima se nalaze reprodukcije, a obične cifre označuju brojeve reprodukcija u *Slikovnom pregledu*.

GASTON Filip (Montreal, 1912)
Ogledalo. 1957.
173 × 154
Zbirka Bliss Parkinson, Njujork 256

GEC Karl Oto (Ahen, Nemačka, 1914)
Slika. 1955.
Različita sredstva. 92 × 122
Zbirka Will Grohmann 210

GIJET Rene (Anvers, Belgija, 1893)
Trigramme. 1958.
163 × 114
Carnegie Institute, Pitsburg 291

GIR Viljem (Fajf, Škotska, 1915)
Plan za skulpturu. Jun 1954.
177 × 127
Vlasništvo umetnika 201

GIŠA Leon (Diks, Francuska, 1904)
Le Bilboquet. 1958.
55 × 46
Galerie Villand Galaris, Pariz 309

GLARNER Fric (Cirih, 1899)
Relaciona slika. 1947—1948.
110 × 107
Muzej moderne umetnosti, Njujork 148

GLEZ Alber (Pariz, 1881—1953)
Kuhinja. 1911.
118 × 95
Zbirka Marlborough Fine Art Limited, London 17

GLEZ Alber
Studija 5 za »Portret jednog vojnog lekara«. 1915.
24 × 19
Solomon R. Guggenheim Museum, Njujork 83

GOG Vincent van (Grot Cundert, Holandija, 1853 — Over, 1890)
Le Père Tanguy. Oko 1887.
65 × 50
Zbirka Stavros Niarchos 23

GOGEN Pol (Pariz, 1848 — Hua-Hua, Markiska ostrva, 1903)
Manao Tupapau — Duh umrlog bdi. 1892.
73 × 92
Zbirka A. Conger Goodyear 1

GOGEN Pol
Mesec i zemlja. 1893.
112 × 61
Zbirka Lillie P. Bliss, Muzej moderne umetnosti, Njujork 27

GONČAROVA Natalija (Tula, Rusija, 1881)
Perionica. 1912.
96 × 84
Tate Gallery, London 27

GORKI Aršil (Jermenija, 1904 — Njujork, 1948)
Agonija. 1947.
101,6 × 128,3
Muzej moderne umetnosti, Njujork 260

GORKI Aršil
Veridba II. 1947.
129 × 97
Whitney Museum of American Art, Njujork 143

GOTLIB Adolf (Njujork, 1903)
Udar II. 1957.
229 × 114
Zbirka Joseph E. Seagram and Sons, Njujork 262

GREJVZ Moris (Foks Veli, SAD, 1910)
Proleće. 1950.
Gvaš. 47 × 34
Seattle Art Museum 160

GRIN Bolkom (Njujork, 1904)
Starinski oblik. 1940.
50 × 76
Muzej moderne umetnosti, Njujork 111

GRIS Huan (Madrid, 1887 — Bulonj-sir-Sen, Francuska, 1927)
Boca i čaša. 1914.
46,5 × 38
Zbirka Marlborough Fine Art Limited, London 85

GRIS Huan
Arlekin s gitarom. 1919.
116 × 89
Zbirka Marlborough Fine Art Limited, London 61

GRIS Huan
Glava žene. 1922.
Crna kreda. 52 × 44
Galerie Louise Leiris, Pariz 82

GROMER Marsel (Noajel-sir-Sambr, Francuska, 1892)
Purpurni krov. 1945.
75 × 50
Zbirka Marlborough Fine Art Limited, London 136

GROS Georg (Stolp, Poljska, 1893)
Metropola. 1917.
Ulje na kartonu. 68 × 48
Muzej moderne umetnosti, Njujork 55

GROS Georg
Autoportret za Čarli Čaplina. 1919.
Litografija. 50 × 33
Filadelfijski muzej umetnosti 229

GUTUZO Renato (Palermo, Sicilija, 1912)
Zaspali ribar. 1950.
Hartija na platnu
Zbirka L. Mezzacane, Rim 161

HAJDN Henri (Varšava, 1883)
Mrtva priroda s gitarom, bocom opletenom likom i voćem. 1919—1920.
82 × 53
Auckland City Art Gallery, Novi Zeland 60

HANTAJ Simon (Mađarska, 1922)
Isečeno smaragdno oko. 1950.
95 × 91
Solomon R. Guggenheim Museum, Njujork 158

MATA EČAUREN Roberto Sebastijan (Santjago, Čile, 1912)
Erosov zanos. 1944.
196 × 252
Muzej moderne umetnosti, Njujork 132

MATA EČAUREN Roberto Sebastijan
Davati bezbolnu svetlost. 1955.
200 × 300
Zbirka J. B. Urvater, Brisel 146

MATIS Anri (Le Kato, Francuska, 1869 — Nica, 1954)
Plavi akt. 1907.
92 × 140
Baltimore Museum of Art 6

MATIS Anri
Mrtva priroda sa zlatnim ribicama. 1911.
147 × 98
Puškinov muzej, Moskva 35

MATIS Anri
Portret gospođe Matis. 1913.
147 × 98
Ermitaž, Lenjingrad 41

MATIS Anri
Slikar i njegov model. 1917.
147 × 97
Musée National d'Art Moderne, Pariz 39

MATIS Anri
Dama u plavom. 1937.
93 × 74
Zbirka Mrs. John Wintersteen, Filadelfija 47

MATIS Anri
Georgine i narovi. 1947.
Četkica i mastilo. 77 × 56
Muzej moderne umetnosti, Njujork 144

MATIS Anri
Vaza i narovi. 1947.
Četkica i mastilo. 77 × 56
Galerie Maeght, Pariz 41

MATIS Anri
Autoportret.
Crtež. 37

MATJE Žorž (Bulonj-sir-mer, Francuska, 1922)
Slika. 1952.
200 × 300
Solomon R. Guggenheim Museum, Njujork 172

MEN Rej (Filadelfija, 1890)
Kroz Luksemburg. 1958.
46 × 38
Vlasništvo umetnika 299

MERIN Džon (Ruterford, SAD, 1870 — Kejp Split, SAD, 1953)
Brod odlazi s Jelenovog ostrva. 1926.
Akvarel.
Filadelfijski muzej umetnosti 119

METR Roa de (Australija, 1898)
Zeleni štit. 1949.
90 × 47
Arts Council, London 154

METSENŽE Žan (Nant, 1883 — Francuska, 1956)
Pejzaž. 1912.
60 × 74
Zbirka Marlborough Fine Art Limited, London 64

METSENŽE Žan
Igračica u kafeu. 1912.
145 × 113
Albright Art Gallery, Bufalo 34

MIČEL Džoan (Čikago, 1926)
Lučkom kapetanu. 1957.
194 × 300
Carnegie Institute, Pitsburg 278

MIJER Alfonso (Španija, 1912)
Slika sa trodimenzionalnim predmetom. 1958.
Vlasništvo umetnika 288

MILER Oto (Libau, Nemačka, 1874 — Breslau, 1930)
Autoportret s aktom. 1920.
Tempera na platnu. 96 × 60
Galerie Ferdinand Moller, Keln 66

MILER Oto
Ciganke sa suncokretima. 1927.
145 × 105
Saarland-Museum, Zarbrik 65

MIRO Hoan (Montroih, Barcelona, 1893)
Rukavica i novine. 1921.
117 × 89
Muzej moderne umetnosti, Njujork 70

MIRO Hoan
Materinstvo. 1924.
93 × 73
Zbirka Roland Penrose, London 135

MIRO Hoan
Arlekinada. 1924—1925.
66 × 95
Albright Art Gallery, Bufalo 131

MIRO Hoan
Zec. 1927.
130 × 195
Privatna zbirka 133

MIŠO Anri (Namir, Belgija, 1899)
Crtež.
Galerie Daniel Cordier, Pariz 253

MODERZON-BEKER Paula (Drezden, 1876 — Vorpsvede, Nemačka, 1907)
Autoportret. 1907.
60 × 28
Folkwang Museum, Esen 7

MODILJANI Amedeo (Livorno, Italija, 1884 — Pariz, 1920)
Glava žene. 1910—1913.
Kamen. Visina 89.
Tate Gallery, London 102

MODILJANI Amedeo
Portret studenta.
61 × 47
Solomon R. Guggenheim Museum, Njujork 62

VON Kejt (Selsi Bil, Engleska, 1912)
Mali skup figura. 1953.
56 × 61
Tate Gallery, London 191

ZAK LEON (Nižnji Novgorod, Rusija, 1892)
Geèrbé. 1957.
163 × 97
Cornegie Institute, Pittsburgh 261

ZELIHMAN Kurt (Švajcarska, 1900)
Aveti vrzina kola. 1939.
Ulje na staklu. 55 × 71
Muzej moderne umetnosti, Njujork 109

ŽORŽ Klod (Fime, Francuska, 1929)
Jul. 1958.
130 × 97
Vlasništvo umetnika 292

Indeks

Kurzivne cifre označuju ilustracije u Slikovnom pregledu

